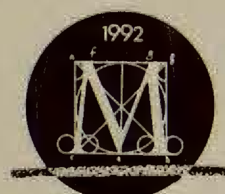


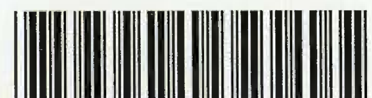
MADRID
Capital Europea de la Cultura

MINISTERIO DE CULTURA

CASPAR DAVID FRIEDRICH Pinturas y dibujos

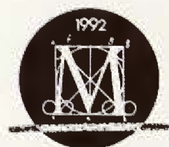
CASPAR DAVID FRIEDRICH

Pinturas y dibujos



novembre 92

CASPAR DAVID FRIEDRICH



MADRID
Capital Europea de la Cultura

Con la colaboración de

Lufthansa

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Pinturas y dibujos

DIRECTOR CIENTÍFICO

WERNER HOFMANN

ORGANIZADA POR:

Museo del Prado
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Instituto alemán/Goethe-Institut Madrid

PATROCINADA POR:

Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Federal de Alemania,
como contribución del Gobierno de este país
a la Capitalidad Cultural Europea de Madrid en 1992
y
Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992

MUSEO DEL PRADO



Bajo la Presidencia de Honor

de

SS.MM. los Reyes de España

y

el Excmo. Sr. Presidente

de la República Federal de Alemania y Sra.

La Exposición "Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos" del Museo del Prado presenta la obra de este eximio pintor de una forma completa, única. Celebro que la contribución alemana al programa "Madrid: Capital Cultural de Europa 1992" invite al público español a descubrir este excelente ejemplo de la concepción alemana del mundo del romanticismo primitivo.

Este año, Madrid constituye en especial una plataforma de la cultura europea. El paisaje artístico de Europa vive de la comparación entre lo "propio" y lo "ajeno", del encuentro y del intercambio. Nunca se ha podido ni se puede imaginar el gran arte europeo sin las interrelaciones, sin el descubrimiento de la Europa del otro. Sólo el encuentro crea una consciencia europea, da forma a la identidad europea. A ello quiere contribuir esta exposición.

La multiplicidad de Europa y de su cultura se enriquece tanto más cuanto mayor sea el círculo de aquellos que participan en el dar y tomar recíprocos. Con la marcha triunfal de la democracia en el centro y este de Europa, este círculo se ha ampliado. Antes de la caída del muro de Berlín y del final del conflicto Este-Oeste, habría sido imposible reunir en un solo lugar un testimonio de tal envergadura de la obra de Caspar David Friedrich.

Les doy las gracias a todos los que con su esfuerzo común han contribuido al logro de esta exposición, en particular al Museo del Prado, a la Galería Nacional de Berlín y a las muchas personas en el mundo entero que, a título de préstamo, han puesto a disposición las obras de su propiedad. Le deseo el mayor éxito a esta exposición.

DR. KLAUS KINKEL
Ministro Federal de Relaciones Exteriores
de la República Federal de Alemania.

"Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos" es la generosa contribución del Gobierno de la República Federal de Alemania a "Madrid Capital Europea de la Cultura 1992". Con ello tendremos la oportunidad de ver por primera vez en nuestro país la obra de este gran artista, considerado como uno de los máximos representantes de la pintura romántica europea y cuya obra, como la de Goya, se formó en el límite entre dos épocas: el derrumbamiento de las viejas tradiciones academicistas y la apertura de nuevos caminos en el arte del siglo XIX.

Se trata de una exposición excepcional, tanto por la calidad como por la cantidad de obras presentadas: algo difícilmente repetible en el futuro, dada la extremada delicadeza técnica de las obras de Friedrich, que ha sido posible en esta ocasión por ser el Museo del Prado la sede única de la exposición.

Algunas de las obras prestadas proceden de colecciones privadas. La mayoría de ellas, sin embargo, ha sido cedida por los principales museos europeos. En este sentido, hay que destacar el masivo préstamo realizado por los museos de la antigua República Democrática de Alemania (Berlín, Dresde, Schwerin...); préstamo impensable antes de los recientes acontecimientos políticos acaecidos en el Este europeo.

El Ministerio de Cultura quiere expresar su agradecimiento a cuantos han colaborado en esta exposición y, muy especialmente, al Ministerio de Asuntos Exteriores alemán, sin cuyo esfuerzo y apoyo no hubiera sido posible llevar a buen término este ambicioso proyecto, que contribuye decisivamente a que Madrid, temporalmente, sea la capital cultural de la nueva Europa.

JORDI SOLÉ TURA
Ministro de Cultura



CASPAR DAVID FRIEDRICH
Autorretrato, hacia 1810

El Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura tiene el honor de contribuir a que el proyecto de la exposición de Caspar David Friedrich sea una realidad, precisamente dentro del marco de las celebraciones culturales que este año de 1992 se están desarrollando en nuestra ciudad y, en este caso, en la singular sede del Museo del Prado.

Nunca ha habido entre nosotros una muestra más genuina y cualitativa del Romanticismo europeo, a pesar de que algunos estudiosos consideren a Friedrich como un heterodoxo en relación a los supuestos románticos comúnmente aceptados. Para otros historiadores, en cambio, el artista alemán representa el paradigma de esa visión personal de la naturaleza que introduce el movimiento romántico y que refleja los propios pálpitos del pintor, las entretelas de su espíritu.

Friedrich nos ha dejado muchos cuadros memorables que hablan de un creador genial, un pintor para quien el arte es, ante todo, mediador entre el hombre y la naturaleza. El paisaje en sus pinturas se erige en un organismo vivo y a menudo amenazante, algo que contiene en sí mismo la clave de los enigmas inextricables para el ser humano, que, ante las fuerzas naturales, aparece desvalido e impotente. Se trata de pinturas que constituyen un poema de la soledad e incomunicación humanas, sólo que dotadas de una belleza inigualable que radica en la veracidad del creador y en su extraordinaria sensibilidad despojada de toda retórica, desnuda y directa, pero enormemente coherente con toda una visión del mundo.

"Cierra el ojo de tu cuerpo a fin de ver antes el cuadro por el ojo del espíritu. Luego saca a la luz lo que has visto en la oscuridad para que tu visión actúe en los demás, desde el exterior hacia el interior". Estas son palabras de Friedrich y coinciden con pensamientos que se encuadran en el ideario de la "Naturphilosophie" alemana. Lo que el artista reivindica en esa afirmación no difiere en mucho de la frase de Cézanne: "La naturaleza está en el interior". Quien únicamente está atento al modelo externo que se le ofrece y no es capaz de interiorizar lo que tiene ante sí, representará, como viene a decir Friedrich, naturalezas muertas en sentido estricto, paisajes sin vida que ni siquiera corresponden a la realidad.

Son numerosas e importantes las lecciones que este nórdico solitario dejó para la posteridad. Construyó su obra prácticamente retirado del bullicio social y acabó muriendo en una situación de penuria, después de haber alcanzado un cierto reconocimiento, que no duraría mucho tiempo, mientras vivió. En sus mensajes caminan parejos ilusión y escepticismo, y, sobre todo, un sentimiento inevitable de temor hacia los hombres que él resumió en los siguientes versos:

Me llamáis misántropo,
Porque huyo de la sociedad.
Os equivocáis,
Yo la amo.
Pero a los hombres, para no detestarlos,
Es necesario que evite frecuentarlos.

PABLO LÓPEZ DE OSABA
Director General del Consorcio Madrid'92

La vocación internacional del Museo del Prado, cuyas colecciones históricas y actuales hablan por sí mismas en este sentido, hace que sea obligación de esta institución presentar y dar a conocer facetas de la historia del arte y artistas de otros países, hecho siempre que ilumina lo propio y enriquece nuestra visión del fenómeno artístico.

El Museo del Prado, por la calidad altísima y singular de lo propio, ha de ser siempre selectivo y riguroso, y presentar aquello que no desmerezca del conjunto de lo habitualmente expuesto. Creo que nada más ajustado a mis palabras anteriores que la Exposición de Caspar David Friedrich. En la línea de algunas que se han hecho en años pasados y de otras que preparamos para el futuro la presencia en el museo de Caspar David Friedrich, de sus pinturas, dibujos y acuarelas, constituirá para todos una sorpresa de inesperada belleza e interés. Figura paradigmática del Romanticismo alemán, el pintor está revestido al mismo tiempo de ese carácter de universalidad de los grandes creadores que supera las barreras de lo puramente nacional. Su visión del mundo, que es lo que en definitiva son sus paisajes es, desde luego, resultado de su sensibilidad alemana, pero es comprensible para todos. La luz nórdica, rosada, boreal tiene sin duda un atractivo especial, casi una llamada a aventuras ideales, de encuentro de nuevas tierras, para el carácter mediterráneo. Los bosques umbrosos, los árboles de ramas enredadas, esencia pura de nuestra noción de lo romántico, tienen en Caspar David Friedrich, indudablemente, su máxima representación.

Para el público español la Exposición será reveladora, ya que su obra, conservada en su totalidad en colecciones de fuera de España, fundamentalmente en Alemania, nunca ha sido vista aquí directamente y en el caso de su pintura, sus dibujos o sus acuarelas, ninguna reproducción es capaz de captar la maravillosa técnica y los sutiles cambios de luz de los originales.

El interés por el siglo XIX que, finalmente, se ha despertado en nuestros días, queda aquí, por tanto, magníficamente representado y sirve de encuentro dialéctico con la Exposición de nuestra *Pintura de Historia del siglo XIX,* que en estos días presenta también el Museo del Prado.

Esta Exposición, única y singular, no hubiera sido posible sin el apoyo decisivo del gobierno alemán, a través de su Departamento Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, patrocinador excepcional, que deseó colaborar activamente en el Madrid de

1992. Ni sin el apoyo y patrocinio del Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 y su Director General, D. Pablo López de Osaba, quien entendió la singularidad de este hecho cultural, permitiendo su realización en el Prado. Nuestras gracias van también a los colegas alemanes que han concebido y organizado la Exposición, especialmente a su director científico, el Profesor Dr. Werner Hofmann, así como al Dr. Peter-Klaus Schuster, Conservador Jefe y Vicedirector de la Nationalgalerie de Berlín, y el Dr. Horst Zimmermann, Director del Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, así como a todos sus colaboradores. En España varias personas han llevado adelante este proyecto, desde el anterior director del Instituto Goethe, Dr. Michael Freiherr Marschall von Bieberstein, así como el anterior consejero cultural de la Embajada de la República Federal de Alemania, señor Borusso von Blücher. Ellos transmitieron su interés por la Exposición a sus sucesores, Dr. Joachim Schwierskott, actual Director del Goethe Institut, y al señor Hans-Peter Annen, Consejero Cultural de la Embajada Alemana. Nuestro agradecimiento va también hacia la señora Genoveva Dieterich, traductora incansable y precisa de los textos alemanes, así como a Teresa Posada Kubissa, Conservadora del Museo, que aceptó la complicada coordinación de la Exposición en el Prado.

Quiero expresar aquí mi agradecimiento personal por su excepcional colaboración y apoyo al Prof. Guido Brunner, que desde su posición de Embajador de la República Federal de Alemania salvó la Exposición en momentos difíciles, así como a su sucesor Dr. Hermann Huber.

Gracias especiales han de darse a todas aquellas instituciones y conservadores de museos e instituciones, así como a los coleccionistas privados, que con generoso espíritu de colaboración y confianza en el Museo del Prado han hecho posible la Exposición, al desprenderse de las obras que guardan en sus colecciones y que, en este caso, son de especial valor y fragilidad.

Como siempre, hay que destacar la labor del personal del Museo del Prado en todos sus departamentos, sin la cual sería difícil la organización de nuestras actividades extraordinarias.

FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART
Director General del Museo del Prado





CASPAR DAVID FRIEDRICH
La Cruz en la montaña o
"Altar de Tetschen", 1808.

Lista de prestadores y entidades prestadoras

Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett - Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik.
Staatliche Schlösser und Gärten Schloss Charlottenburg.

Colonia
Wallraf-Richartz-Museum.

Copenhague
Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.
Stadtmuseum.

Dortmund
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund.

Essen
Museum Folkwang.

Fort Worth
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Greifswald
Museum der Hansestadt Greifswald.

Halle
Staatliche Galerie Moritzburg Halle.

Hamburgo
Hamburger Kunsthalle.

Hannover
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

Leipzig
Museum der bildenden Künste Leipzig.

Oslo
Nasjonalgalleriet.

París
Musée du Louvre.

Potsdam
Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci.

Praga
Narodní Galerie.

Rudolstadt
Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt.

San Petersburgo
Ermitage.

Schweinfurt
Sammlung Georg Schäfer.

Schwerin
Staatliches Museum Schwerin - Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Stuttgart
Staatsgalerie Stuttgart.

Vaduz
Stiftung Ratjen.

Weimar
Kunstsammlungen zu Weimar.
Stiftung Weimarer Klassik.

Viena
Österreichische Galerie Wien.

Winterthur
Museum Stiftung Oskar Reinhart.

Y coleccionistas particulares que prefieren mantener el anonimato.

INDICE

PRÓLOGO

Todo empezó con una idea cuya paternidad corresponde a Michael Marschall von Bieberstein, director del Instituto Goethe de Madrid. El consiguió entusiasmar sin dificultad al Museo hasta 1991 del Prado para una exposición sobre los románticos alemanes, cuyo título iba a ser *El mundo del Romanticismo alemán, tierras del norte y del sur.* Encargado por el Ministerio de Asuntos Exteriores alemán, en Bonn, de la realización de este proyecto, tuve pronto que comprobar que se interponían en su camino numerosos obstáculos. Una serie de obras, esenciales para mi concepto de la exposición, resultó estar fuera de alcance —ya sea porque los restauradores interponían su veto, no siempre fundamentado, o porque esas obras estaban comprometidas para otras exposiciones. En esas circunstancias tuve que tomar una decisión drástica para no caer en una medianía —una exposición llena de huecos—: la exposición debía ser otra completamente diferente.

¡Una exposición completamente diferente significaba jugárselo todo a una carta! Y esta carta sólo podía ser Caspar David Friedrich. Cuando los colegas del Prado se declararon conformes con esta reorientación de planes, puse manos a la obra para obtener la colaboración de todas las colecciones importantes, privadas o públicas, de obras de Caspar David Friedrich. Mi llamada tuvo un eco sorprendentemente positivo: desde Oslo hasta Praga, desde San Petersburgo hasta Fort Worth. Así se consiguió una exposición extraordinaria que, como todos los que estamos implicados en ella, sabemos es la última gran exposición que en este siglo (y aún más allá) puede dedicarse a la obra de este artista.

Quisiera destacar especialmente la colaboración de dos colecciones, en las que Friedrich está representado con algunas de sus obras más conocidas: la Nationalgalerie de Berlín y las Staatliche Kunstsammlungen de Dresden. Desearía expresar aquí mi agradecimiento a sus dos directores generales, Wolf Dieter Dube, en Berlín, y Werner Schmidt, en Dresden. En la generosidad de Berlín han participado decisivamente el director de la Nationalgalerie, Dieter Honisch, y su conservador principal, Peter-Klaus Schuster. Generoso fue también Horst Zimmermann, director de la Gemäldegalerie Neue Meister de Dresden. La preparación de la exposición ha sido obra de numerosos colaboradores. En primer lugar, nombraré a mi amigo Peter-Klaus Schuster, que desplegó experiencia y habilidad en todas direcciones y me libró de las "minucias" inevitables en empresas de este tipo. En Madrid contamos con el apoyo del Instituto Goethe, dirigido desde 1992 por Hans Joachim Schwierkott; allí la señora Lang y el señor Fischli estuvieron a nuestra disposición. A Lufthansa, a su director general para España y Portugal, Jens Michael Hubrich, y a su director de información y relaciones públicas, Ivo von Kursell, debemos apoyo material y logístico.

Al Museo del Prado, a su director, Felipe Vicente Garín Llombart, y a su subdirectora, Manuela B. Mena Marqués, nuestro agradecimiento de colegas. Desde un principio la colaboración con ellos transcurrió en el sentido de que todos consideramos el proyecto como cosa propia. Mi reconocimiento al Prado por recibirnos en sus salas.

Las contribuciones al catálogo de Sigrid Bertuleit, Claude Keisch, Helmut R. Leppien, Hans-Joachim Neidhardt y Gottfried Riemann informan al lector de la situación actual de la investigación en torno a Friedrich. Genoveva Dieterich, la traductora, ha

hecho de nuestros textos una buena versión española, sin olvidar que "la psique alemana y la española son dos máquinas que funcionan de manera muy distinta". A José Ortega y Gasset no sólo le debemos esta alusión a un extendido tópico, sino también una evocación poética, muy de acuerdo con la estación del año, que quizá refleja la *Stimmung* (una palabra muy alemana que se podría traducir por "atmósfera" o "espíritu") que convierte esta exposición en un acontecimiento artístico de rango europeo. En su ensayo sobre Kant de 1924 Ortega escribe refiriéndose a su época: "¡Hora deliciosa del extremo otoño, en que la uva, ya toda azúcar, va a ser pronto alcohol, y el sol vespertino se agota en rayos bajos, que orifican los troncos de los pinos! No sería excesivo afirmar que en este instante culmina la historia europea".

WERNER HOFMANN
Director emérito de la Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

Prólogo para españoles

Guido Brunner

Caspar David Friedrich es un desconocido en España. Ni siquiera pintores de alcurnia han oído hablar de él. En el diccionario Espasa de 1921 aparece sobre él una breve reseña: "Pintor alemán, nacido en 1779 (sic.) en Greifswald y muerto en Dresde en 1840. Se formó en la Academia de Copenhague y en 1798 se dirigió a Dresden desde donde emprendió viajes de estudio por el centro de Europa. La mayor parte de sus paisajes se distinguen por un carácter serio y melancólico." Sigue una relación de museos que conservan sus cuadros. Y, como culminación, una valoración involuntariamente jocosa: "Esta sencilla enumeración demuestra la fecundidad de sus pinceles."

No es de extrañar que aquí quede por descubrir. Friedrich era un provinciano ensimismado, de poco trato social, nórdico por demás. Su mundo está delimitado por la pequeña ciudad báltica donde nace, Dinamarca como centro de estudios y Sajonia, su lugar de residencia que apenas abandonaría. Nada de viajes a Italia, de moda ya desde el siglo XVII, cuando el francés Poussin hizo de aquel país su centro de trabajo. Ningún parecido en este aspecto con Goethe, el gigante literario de la época que pasa largas temporadas durante dos viajes en la península apenina. Friedrich no comparte la atracción meridional que sentía el poeta alemán al entonar la canción de Mignon en su *Guillermo Meister:* "¿Conoces el país donde florecen los limones?". Tampoco ningún contacto con los pintores románticos germánicos de su época residentes allí como la suiza Angelika Kaufmann o el alemán Hackert, director de la Academia de Nápoles.

Al contrario, Friedrich siente un desprecio impulsivo hacia la moda italianizante de sus contemporáneos. No le interesa la luminosidad del sur. "A estos señores", nos dice, "no les basta nuestro sol alemán, nuestra luna y estrellas, nuestras rocas, árboles y arbustos, nuestras llanuras, lagos y ríos. Todo tiene que ser italiano para poder reclamar grandeza y belleza... Estas almas de esclavos de nuestros días no perciben su tiempo y sus propias posibilidades y cualidades." Trasluce en este párrafo un cierto giro nacionalista, muy de la época romántica alemana. Tengamos en cuenta que gran parte de la vida adulta de Friedrich transcurre durante las guerras antinapoleónicas. Su obra está llena de alusiones al espíritu patriótico, teñido de un cierto liberalismo del mundo universitario de entonces. Un ejemplo de ello es su cuadro *La*

tumba de Hutten, señor feudal que dio su apoyo a Lutero en su lucha contra Roma en el siglo XVI. (Este aristócrata y poeta fue uno de los impulsores del sentimiento nacional alemán en sus orígenes.) El cuadro nos muestra un hombre ataviado con una vestimenta alemana tradicional como la que se llevaba en círculos estudiantiles hacia 1816, símbolo del patriotismo de estos revolucionarios, y que fue prohibida al comenzar lo que los reaccionarios monárquicos calificaban de "represión de demagogos". Los hombres con amplio sombrero, pelo largo y capas; las mujeres con vestidos de talle subido, cuello alto y mangas largas. (Es curiosa la similitud de estos acontecimientos con lo que dio lugar aquí al "motín de Esquilache".) Vestimentas de este tipo aparecen, por cierto, por doquier en la obra del pintor que nos ocupa.

Pero, si nos fijamos bien, a Friedrich tampoco le interesa la luz del Norte. La iluminación de sus cuadros es iridiscente, crepuscular, oscurece deliberadamente el horizonte para crear contrastes bruscos y artificiales entre el segmento cercano y el lejano de sus pinturas, distorsiona y oculta objetos más que los revela. Las pocas figuras humanas que aparecen son de una rigidez preternatural, fantasmal, parecen pequeñas figuritas de cera expuestas a la inmensa potencia caótica de la naturaleza. Los paisajes de Friedrich no son de este mundo, son encantación, magia, amenaza. El mundo racional está transformado en un mundo mítico que santifica la perfección del cosmos.

Los temas preferidos de C. D. Friedrich, montañas nevadas, colinas calcáreas, pinos, puestas de sol, la luna, el mar, siempre el mar, están transfigurados por la luz interior del artista y por su idea básica de la nimiedad del hombre frente a la naturaleza que le rodea. Friedrich impulsa a través de su arte la existencia humana a la situación límite. Infinitas veces sus personajes, ínfimos comparados con su "entorno ecológico"están situados al borde de la catástrofe que se abre ante ellos en forma de abismo o de la infinidad amenazante del mar. Friedrich rebasa en su obra la existencia humana, quiere dar el paso de lo real a lo irreal, a un universo ignoto y mágico, lleno de símbolos, de intencionalidades y significados ocultos, que obedece a sus propias leyes, no a las del ser humano.

El escritor alemán Ernst Jünger titula una de sus obras *Grenzgänger,* andaduras limítrofes. En cierto modo, la obra de Friedrich nos empuja hasta este límite existencial donde chocan cultura y caos, civilización y anarquía, orden humano y naturaleza. La idea del límite la desarrolla Jünger también en su libro *Juegos africanos* en que relata su breve fuga de juventud a la legión extranjera francesa. Nos dice que al buscar allí lo anárquico quería reflejar su desprecio por lo útil, por la vida burguesa ordenada de seguridad y costumbres y penetrar en el imperio de "lo milagroso de las casualidades y complicaciones arbitrarias". En Friedrich también existe este deseo de búsqueda de lo extraordinario más allá de la esfera social y moral de la convención, o como diría Jünger: "Le atraía una zona en la que la lucha de las fuerzas naturales se expresaba en forma pura y sin sentido." (Cito al biógrafo suizo de Jünger, Martin Meyer.)

Ni que decir tiene, que con esta disposición artística y psicológica Friedrich quiebra las normas del clasicismo de armonía y búsqueda de belleza. Sus paisajes no siguen cánones estéticos sino que son manifestaciones de situaciones extremas del ser humano, impotente ante lo arbitrario e inconmensurable de la naturaleza. Su afán por penetrar en los secretos del mundo que nos rodea y que se nos escapa, de desvelar su latente poesía angustiosa explica la influencia que tuvo nuestro pintor hasta nuestros días en pintores surrealistas alemanes como Max Ernst.

Friedrich nos traslada a un mundo de silencio. *Stilleben* —vida de silencio— llaman adecuadamente los alemanes a lo que aquí se llama "bodegón". Si bien Friedrich no tiene en su obra apenas bodegones, sus paisajes estéticos, majestuosos, sobreco-

gedores más parecen, por su grado de abstracción, naturaleza sin vida —*nature morte,* dicen los franceses— sacada de su contexto, sin vibración o latido vital.

De nuevo hay que decir en este contexto que no cabe mayor contraste con el clasicismo que precede a su época. El gran Walter Benjamin, muerto en su fuga ante los nazis en 1940 en Port Bou, en plena desesperación y soledad, señala certeramente en su libro sobre el romanticismo la nota diferencial del arte romántico frente al clasicista: "La falta de libertad, lo incompleto y fragmentario del mundo físico, sensual y de la belleza era algo que en su esencia el clasicismo no era capaz de reflejar." Frente a las reglas clásicas, Friedrich tenía que aparecer necesariamente como un iconoclasta con contenidos amenazantes, de catástrofe.

Sus figuras humanas nos dan la espalda. No están con nosotros, no nos dicen nada ni se comunican entre sí. Apenas, ocasionalmente, como en el cuadro del hombre y la mujer en el velero, se dan la mano. Están confrontados con su soledad. Se ha contrastado el cuadro de la barca, de Manet, de la pareja del remero y su amante, lleno de vida y vitalidad en el que todo gira alrededor de la humanidad pletórica de los pasajeros con este cuadro del velero de Friedrich en el que hombre y mujer están expuestos, estáticos, a la inmensidad y al silencio del horizonte.

Los pocos seres humanos que Friedrich pinta tampoco están inmersos en la acción. Sus cuadros no tienen argumento, no nos cuentan una historia. Si acaso aparece de cuando en cuando algún excursionista extraviado oteando la lejanía, observando un mundo misterioso, en silencio, atemorizado y expectante.

Dos cuadros reveladores de sus esencias son *Monje en la orilla del mar* y *Cazador en el bosque.* En el primero, una figura negra diminuta sobre un fondo blancuzco teñido de marrones y ocres observa una franja de mar negra delimitada por un inmenso horizonte violeta sin transparencias que se va aclarando verticalmente. El monje parece un gran punto de interrogación. En el cuadro del *Cazador,* un pobre soldado francés extraviado, también pequeñísimo, solitario en la inmensidad del invierno de un bosque de pinos gigantescos, espera su muerte. Un cuervo solitario acecha ya el inevitable desenlace.

Los contemporáneos de Friedrich cometían un error al incluirle, cediendo a un impulso de clasificación artificial, en la categoría de "los Románticos". Ciertamente, comparte con ellos algunos rasgos genéricos: la vuelta a las raíces populares nacionales, la idealización del pasado, ante todo de la Edad Media, un cierto misticismo cristiano —en su caso matizado por un naturalismo rayando el panteísmo—, la incorporación de una naturaleza no "domesticada" como protagonista de su obra. Pero hay muchos más aspectos que le separan del grupo y le convierten en un pintor aparte. Su desgarrada originalidad de símbolos y motivos: ruinas, muñones de troncos de árboles, cuervos y lechuzas de mal agüero, horizontes oscurecidos deliberadamente. Su mundo fantasmagórico, preñado de oscuros presagios, nos causa escalofríos. El poeta alemán Heinrich von Kleist, que se suicidaría en Berlín por aquella época nos dice del cuadro *Monje en la orilla del mar:* "Esta pintura con sus dos o tres objetos misteriosos parece la apocalipsis misma."

En ninguna de sus obras Friedrich alcanza la intensidad del mensaje de muerte y destrucción de la naturaleza de su gran pintura *El Mar Glacial.* El crítico de arte Peter Rautsmann nos ha legado un análisis memorable de esta obra pintada de 1823 a 1824. Nos dice: "El contraste de planos y figuras de cercanía y lejanía, la artificialidad de la composición y su significado para la relación del hombre con la naturaleza... está desarollado en el *Mar Glacial* en forma de conflicto estructural plenamente logrado. Sus contradicciones son elementos de 'la tragedia de la naturaleza'. El cuadro no refleja terror o solemnidad tomados aisladamente, sino como contraste y combi-

nación y es eso lo que hace la originalidad misteriosa y la drástica incondicionalidad de la obra."

En esta pintura de naufragio en el hielo, de nuevo una situación límite, Friedrich toca la esencia de la impotencia del hombre ante la naturaleza y de su grandeza frente a ella a la vez. El ser humano puede sucumbir a la ciega fuerza del cosmos, pero al mismo tiempo, y sucumbiendo, es el único ser capaz de mantener suficientes distancia frente a lo que le ocurre para ser consciente de su destino trágico. (Se haría bien en revisar la intencionalidad de los paisajes de Friedrich bajo este aspecto de la filosofía de Kant.)

La intencionalidad de expresión de Caspar David Friedrich, su minuciosidad en la preparación de sus obras, su maníaca repetición de motivos son indicios de tormentas y desgarros psíquicos que llevaron al artista en su fase final al borde de la locura. El resto lo hizo una crítica despiadada que no podía comprender a este innovador. La polémica feroz que suscita el crítico de arte von Ramdohr en 1808 alrededor de su cuadro para el altar de la iglesia de Tetschen, un Cristo crucificado —de nuevo colocado en un semigiro de espaldas al observador— en la cumbre de la montaña. Su andanada hiere profundamente a Friedrich, al mismo tiempo que le hace famoso. Desde entonces el artista solitario es visitado asiduamente por colegas del arte internacional. El propio Goethe va a verle en 1810. El escultor francés d'Angers, el escritor y preceptor del heredero del trono ruso Shukovski, aparecen frecuentemente y le traen algún encargo importante. En su estudio monacal de Dresden aparece también el hombre de mundo y gran novelista ruso Turgeniev. Sus pinturas, el nivel de abstracción de sus paisajes, su propia "antinaturalidad" le convierten en original y atractivo. Mas la época gloriosa termina pronto. Desde 1830 el siglo se instala en la comodidad optimista del Biedermeier. La estrella de Friedrich empieza a palidecer. Hasta un colega romántico, el pintor Ludwig Richter, que le apreciaba y protegía, pone reparos: "Sus cuadros nos estremecen, después nos cortan súbitamente el hilo de comprensión y nos abandonan a nuestros sentimientos irritados."

El resto del final trágico de nuestro personaje lo provoca su propio carácter arisco, atormentado, casi autista. El escultor d'Angers relata: "Friedrich no se mueve nunca en sociedad. ¿Para qué? ¿Para mostrar su figura melancólica a gente que nunca comprendería su genio ensombrecido y su grandeza?" Sus depresiones crecen, sus nervios se desquician. En 1835 le derrumba una parálisis. Apenas volvería a pintar. Hasta el final le atormentan celos maniáticos, totalmente infundados, hacia su devota mujer. Muere pobre y abandonado.

Friedrich, sin embargo, proyecta una larga sombra. Casi un siglo antes de los grandes simbolistas, del noruego Munch o del suizo Hodler nos lleva por sendas nuevas. Sus testimonios de situaciones humanas extremas nos recuerdan incluso atisbos de la inerte soledad de las figuras del americano Hopper en deprimentes moteles y estaciones de gasolina de los Estados Unidos de la primera mitad de nuestro siglo.

Caspar David Friedrich es un grande de la pintura.

GUIDO BRUNNER
Académico correspondiente
de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando.



Caspar David Friedrich desde una perspectiva europea

Werner Hofmann

"Por fin la fuerza y amplitud histórica del genio innovador de Friedrich le han ganado, casi subrepticiamente, el reconocimiento internacional y un lugar en el más alto panteón de los grandes artistas románticos, junto a Goya y Blake, Turner y Constable, Géricault y Delacroix." No puede hablarse con más claridad a favor de Friedrich, que con esta frase de Robert Rosenblum[1]. Quien como el autor que suscribe estas líneas ha organizado un ciclo de exposiciones[2], en el que figuran algunas de las "lumbreras" citadas por Rosenblum, no caerá bajo la sospecha de subestimación, si pone en tela de juicio tal afirmación para descubrir qué consecuencias se derivan de la inclusión de Friedrich en el panteón internacional. ¿Qué queda del concepto de Romanticismo si abarca figuras tan diversas como Goya, Blake, Constable y Friedrich? Y en ese caso ¿no está integrado por magnitudes inconmensurables, por genios solitarios? Cada uno de estos artistas ¿se representa a sí mismo, a su persona, única e incomparable, o por el contrario crea en un contexto de escuela, en un contexto nacional? Por fin se plantea, en relación a Friedrich, la cuestión de cómo calibrar su contribución a la historia de la pintura de paisaje. La pregunta está más que justificada, ya que está en relación con su autoestimación y su riguroso juicio sobre sus contemporáneos. Friedrich se debatió conscientemente con el problema que hoy ocupa a la investigación de "si la nueva pintura paisajística puede considerarse como un progreso del tiempo en el arte". Friedrich llegó a una respuesta que ilumina su propia posición: "No creo que la pintura de paisaje haya sido entendida y representada alguna vez como podría y debería corresponder a su esencia. Pero también creo que ha estado más cerca de su objetivo que en el presente, cuando se empieza y se acaba con la mentira..." Friedrich, pues, se ve a sí mismo como innovador en un doble sentido: quiere dar al paisaje el rango, que antaño poseía, y quiere reconducirlo a la verdad. ¿Cómo es la verdad, la veracidad que persigue? ¿Qué medios formales emplea para conseguirla?

"In an almost stealthy way, the full force and historical amplitude of Friedrich's innovative genius have finally earned him international acceptance in the loftiest pantheon of great romantic artists, in the company of Goya and Blake, Turner and Constable, Géricault and Delacroix."

Cuando Sir Charles Eastlake, más tarde director de la National Gallery de Londres, formuló su juicio sobre la pintura alemana de su tiempo, echó mano de una simplificación como las que gustaba utilizar el siglo XIX, cuando se trataba de definir características y mentalidades nacionales. Eastlake opinó que "los alemanes tienen la imaginación y los ingleses la materia del arte"[3]. Una alabanza ambigua que convierte a los alemanes en idealistas ajenos al mundo. Quizá Eastlake recordara el libro de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, en el que se cita la repartición del mundo según Jean Paul:

"the Germans have the mind and the English the matter of art."

"La imaginación caracteriza más que el ingenio a los alemanes. Jean Paul Richter, uno de sus más destacados escritores ha dicho que 'el imperio del mar pertenece a los ingleses, el de la tierra a los franceses y el del aire a los alemanes': en efecto en Alemania hay que centrar y limitar esa eminente facultad de la reflexión que se eleva y pierde en la vaguedad, penetra y desaparece en la profundidad, se anula a fuerza de imparcialidad, se vuelve confusa a fuerza de análisis y, en fin, carece de ciertos defectos que pudieran servir de marco a sus cualidades."

"C'est l'imagination plus que l'esprit qui caractérise les Allemands. Jean-Paul Richter, l'un de leurs écrivains les plus distingués, a dit que "l'empire de la mer était aux Anglais, celui de la terre aux Français, et celui de l'art aux Allemands": en effet, on aurait besoin, en Allemagne, de donner un centre et des bornes à cette éminente faculté de penser, qui s'élève et se perde dans le vague, pénètre et disparaît dans la profondeur, s'anéantit à force d'impartialité, se confond à force d'analyse, enfin manque de certains défauts qui puissent servir de circonscription à ses qualités."

¿Cómo habrían reaccionado Madame de Staël y su garante Jean Paul ante Friedrich? Su obra les hubiera demostrado que este pintor sabía dar forma al mar con tanta intensidad como al cielo, y que llenaba la tierra con "vida terrenal"(Carus). Sin duda, Madame de Staël hubiera hallado en Friedrich también al soñador alemán, que tanto gustaba de contraponer a la sociabilidad y el sentido de la realidad franceses: "En Francia uno está perdido si tiene la reputación de ser un soñador." Eastlake no pensaba en soñadores cuando atribuía a los alemanes el pensamiento abstracto. Su juicio y su admiración se referían al arte de los nazarenos, que se habían reunido en 1810 en Roma para renovar desde un retiro monástico el compromiso de la pintura

"L'on est perdu en France quand on a la réputation de rêveur."

con los temas religiosos. Overbeck, Pforr, Cornelius y sus amigos imitaban a los italianos de los siglos XIV y XV, pero al mismo tiempo trataban de poner su arte al servicio del renacimiento de la fe católica, ya proclamado por Novalis en su ensayo *Die Christenheit und Europa (El cristianismo y Europa)* (1799). A esto se unía la toma de conciencia de la tradición artística nacional, encarnada en la figura dominante de Durero. La fórmula de Goethe del "arte neo-alemán religioso-patriótico" resume muy bien el complejo conglomerado de ideas de esta "vuelta al seno materno", que el árbitro artístico de Weimar registraba con cierto disgusto[4].

También el protestante Friedrich tenía una actitud crítica frente a los nazarenos, oponiéndose al mismo tiempo al concepto que Goethe tenía del arte, cuyo origen clasicista se revela en esta frase apodíctica: "El ser humano es el tema máximo, incluso el tema por antonomasia del arte"[5]. Lo que separaba a Friedrich del círculo de Roma no sólo era una comprensión diferente del arte y de la religión, sino —en consecuencia— otro concepto del arte. Un episodio ilumina la oposición. Cornelius no tenía una opinión muy alta del paisaje como género artístico. Cuando el rey de Baviera Luis I pensó en crear, en 1825, una clase de pintura de paisaje en la Academia de Munich, el famoso artista se lo desaconsejó enérgicamente: "El verdadero arte no conoce géneros aislados; el verdadero arte abarca toda la naturaleza visible. La pintura de género es una especie de musgo o liquen adherido al gran tronco del arte"[6]. Friedrich mismo no fue capaz de corregir esta opinión cuando recibió la visita del gran Cornelius en su estudio de Dresden, en 1820. Un testigo presencial lo describe: "El buen hombre, tan admirable, era todo amabilidad, alegría y humildad con sus maneras sencillas e infantiles. Mostró algunas de sus obras con la modestia, que honra al verdadero artista. Se sentó junto a nosotros en el suelo y no pudimos convencerle para que ocupara otro lugar, 'he de mostrar un poquito mi respeto', dijo en su afable dialecto pomeranio. Se burló de sí mismo porque pintaba siempre cuadros a la luz de la luna, y añadió que si los seres humanos al morir iban a otro mundo, él sin duda iría a la luna."[7]

El contraste entre Friedrich y Cornelius tiene un valor sintomático. El pintor de paisaje duda de que el arte pueda enseñarse, duda pues del sistema de enseñanza académico: "En última instancia el artista depende de sí mismo y de sus capacidades espirituales."[8] Con ello se opone conscientemente a los que opinan que el arte se aprende como un oficio y citan a Mengs como "un ejemplo digno de elogio"[9]. La burla y el desprecio de Friedrich están dirigidos contra los "pintores relamidos" que sacuden el pincel, y contra la "fría erudición", que sólo exhibe su habilidad[10]. No acepta reglas y pretende encontrar la verdad en la naturaleza misma. Esta actitud de protesta le relaciona con los contemporáneos entre los que le coloca Rosenblum. ¡Con qué vehemencia expresó Blake en sus notas marginales a los *Discourses* de Reynolds su desprecio de las reglas y de las autoridades académicas[11]. La carta de Goya a la Academia de San Fernando, del 14 de octubre de 1792, incide en el mismo tema. En ella se ensalza "la divina naturaleza" como la única maestra y al artista se le impone como un deber "la imitación de la verdad". Para ello ha de liberarse de los "fatigados estilos". Así como Friedrich lamenta el deterioro artístico de su tiempo, Goya denuncia "la actual decadencia de las Artes" con argumentos similares: para ambos "la manera reprensible monótona de Pinturas" es intolerable. También Goya recomienda a sus colegas de la Academia que permitan a los alumnos desplegar sus facultades libremente: "...dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a éste o aquel estilo de la pintura"[12].

*

Cuando Cornelius visitó el estudio de Friedrich ya había iniciado el trabajo en los murales de la Gliptoteca de Munich. En este encargo se trataba de adornar con murales didácticos un espacio dedicado a la contemplación pública del arte, el Museo Real de Esculturas. ¡La pintura como una "Biblia en imágenes" de la religión cultural humanista! A esto había llegado la reforma de los nazarenos en su fase académico-oficial. Friedrich rechazaba totalmente esa pomposa pintura programática, que, sin embargo, impresionaba a Eastlake. Su simple credo era que "lo divino está en todas partes"[13]. Lo que nos recuerda el himno con el que se cierra *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93) de Blake: "Todo lo que vive es sagrado."

"For everything that lives is holy."

Lo divino , habría que añadir, se halla para Friedrich tanto en la vida sobre la tierra como en las nubes y el mar, la niebla y el grano de arena. Pero a diferencia del despreciador de la naturaleza Blake, Friedrich no ha imaginado estos contenidos, sino que los ha conquistado empíricamente. Para él la naturaleza, antes de transformarse en el contenido complejo y polivalente de un cuadro, era una vivencia física. Carl Gustav Carus nos transmite así la experiencia de la naturaleza del artista: "La soledad salvaje de las rocas cretáceas y los bosques de encinas de Rügen, su isla patria, eran su retiro constante y preferido en verano y, aún más, en la época de las tempestades del otoño tardío y de la primavera, cuando el hielo del mar se rompe en la costa. En Stubbenkammer... estuvo muy a menudo, allí los pescadores le vieron más de una vez con temor por su vida, incluso como a quien busca voluntariamente su tumba en las aguas, trepar entre los salientes del acantilado y las rocas que se asomaban al mar... Cuando el temporal se acercaba acompañado de rayos y truenos por el mar, él le salía al encuentro por la costa rocosa como el que ha hecho un pacto con esas fuerzas, o le seguía hacia el bosque de encinas, donde el rayo partía un árbol majestuoso y entonces murmuraba: ¡Qué grande, qué fuerte, qué magnífico!."[14]

A esta actitud corresponde la famosa frase de David d'Angers: "He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje." El escultor francés visitó a Friedrich en 1843. La descripción que da del pintor, que contaba 60 años, y de su estudio nos transmite lo que podríamos llamar el ideal ético protestante: austeridad e integridad.

"Voilá un homme qui a découvert la tragédie du paysage."

"El mismo nos abrió la puerta. Es alto y delgado. Su mirada a la sombra de densas cejas es ojerosa. Nos conduce a su estudio: una mesa pequeña, una cama, que más se asemeja a un lecho mortuorio, un caballete vacío —eso es todo. Las paredes verdosas de la habitación están desnudas por completo y sin adorno alguno; en vano la vista busca un cuadro o un dibujo. Al cabo de mucho rogar Friedrich saca unas obras para enseñárnoslas..."[15]

Este y otros testimonios contemporáneos limitan a Friedrich al tema de la naturaleza fosilizada, muerta. Sin embargo, no se agota ahí el espectro expresivo del pintor. Sin duda le gusta pasear en el tumulto de los elementos, pero como pintor prefiere la calma, la inmovilidad que comparten el hombre y la naturaleza. El silencio no significa inanimación o rigidez; es simplemente lo opuesto a los procesos de la naturaleza, que el hombre siente como descargas de energía. Los paisajes de Friedrich son "cuadros vivenciales" de un carácter especial. Este término fue acuñado por el médico y naturalista Carus en su séptima carta sobre la pintura de paisaje (1826), para sustituir el término trivial, según él, de "paisaje". Carus propone que además de los fenómenos grandiosos, orquestales de la naturaleza —los Alpes, las tempestades del mar, los volcanes, las cascadas—, que desde Burke[16] se consideran "sublimes" y provocadoras de "terror", se declare "cualquier aspecto de la vida de la tierra, incluso el más humilde y sencillo" objeto digno de arte: "El rincón del bosque más callado con su variada vegetación, el montículo de hierba más modesto con sus delicadas plantas, cubierto ante la lejanía azulada por un cielo vaporoso y azul, será el más

bello 'cuadro vivencial'", si el artista sabe captar ese pequeño mundo "con el alma."[17]

Cuando Friedrich entona la alabanza de lo pequeño y cercano en la naturaleza, une a ella la exigencia de la limitación y la renuncia: "Cada flor, cada hierba, contemplada en sí misma, es admirable y bella. Pero en un jardín en el que todo se aglomera, los elementos se perjudican los unos a los otros y se exceden en formas, colores y aromas..." Reconocemos aquí la máxima de "menos es más".

La voluntad creativa de Friedrich se dirigía a la verdad, pero por ello el artista no perdía de vista su razón creativa. Cuando se justificaba con la subjetividad —"El sentimiento del artista es su ley"— trataba de unir ésta con la "sana razón"[18]. Por eso aboga por la conjunción de saber y sentir: "Este pintor sabe lo que hace y aquel siente lo que hace ¡ojalá pudieran unirse las dos cosas!."[19] De aquí se deduce su exigencia de que en la obra de arte deben confluir tres factores:

> "Este cuadro esta hecho bellamente, pero poco pensado,
> está inventado, pero no sentido.
> Ese otro está sentido profundamente, pero poco pensado
> y aún peor hecho.
> Este cuadro, por fin, está sin duda sentido y bien pensado,
> pero menos bien hecho."[20]

Con estos principios Friedrich se aproxima al comentario de Goya a su *Capricho* número 43:

> "La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas."

El paralelismo entre Friedrich y Goya puede llevarse más lejos, si constatamos que el paisajista alemán propone una solución para el dilema copia-convención, que corresponde en gran medida a los principios formulados por Goya en el anuncio de sus *Caprichos*:

> "La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil."

Lo que para Goya es el "personaje" es para Friedrich el paisaje "repartido en la naturaleza en muchos". Friedrich pinta paisajes compuestos, cuya sintaxis extrae su vocabulario de los cuadernos de apuntes del artista. A veces también ocurre que éste traslade determinadas "palabras" de una frase (un cuadro) a otra. El ejemplo más sutil de este procedimiento lo constituye el lienzo ya tardío *Ruina de Eldena en el Riesengebirge* (cat. nº 90). Otto Schmitt ha descubierto que Friedrich utilizó para el fondo el dibujo de un paisaje del Riesengebirge, de 1810 —aunque invertido de lados. (El dibujo lleva la anotación: "las lineas deben alargarse más"). Para la ruina utilizó un dibujo de 1815 (actualmente en Oslo) y aprovechó para la rama rota, a la izquierda en el primer término, un estudio del natural de 1808-10[21]. De este surtido de imágenes surge "una composición extraña, pero convincente como obra de arte, muy reveladora del hombre y del artista Friedrich", opina Schmitt y continúa: "Con imágenes completamente heterogéneas, pero relacionadas en cada caso con una verdadera vivencia de la naturaleza, mezclando despreocupadamente poesía y verdad, y transfigurando poéticamente la realidad Friedrich crea su obra." El sentimiento y la razón (artística) actúan de consuno.

Cien kilómetros separan las cimas del Riesengebirge sajón y la ruina del monasterio cercano al Mar Báltico y sin embargo el resultado formal de su yuxtaposición no es un *capriccio* en el sentido de las vistas fantásticas del siglo XVIII, en las que el Canal Grande conduce a la Catedral de San Pablo de Londres[22]. Friedrich no pretende asombrar, sino crear un todo nuevo con esas partes.

*

Lo grande y lo pequeño, lo lejano y lo próximo son las dimensiones de la creación que Friedrich revela con su arte: "Observa la forma con exactitud, la grande como la pequeña, y no separes lo pequeño de lo grande pero sí lo mezquino del todo"[23]. Se ha intentado definir la tensión resultante entre estos dos polos con el concepto de "naturalismo idealista". ¿Es ésta una categoría útil? Se basa en la religiosidad de Friedrich y en su empirismo, dos premisas que comparte con Constable, al que lleva dos años. El inglés se autodefinía como un "pintor natural", pero al mismo tiempo celebraba "la luz del día de Dios Todopoderoso". En mayo de 1819 escribía a su mujer: "Todo parece lleno de flores de alguna clase y a cada paso que doy y hacia cualquier objeto que vuelva los ojos siento esa frase de las Escrituras, 'Yo soy la resurrección y la vida', como si la dijeran a mi lado."[24] Cada parte del mundo creado era para Constable la demostración de la actividad creadora de Dios. Al mismo tiempo su arte le parecía modesto e insignificante: "Mi arte limitado y abstracto puede encontrarse bajo cualquier arbusto y en cualquier camino y por eso nadie cree que merezca la pena recogerlo."[25] Frases que recuerdan a Friedrich sentándose en el suelo ante Cornelius.

"natural painter"

"God Almighty's daylight"

"Everything seems full of blossom of some kind and at every step I take, and on whatever object I turn my eyes, that sublime expression of the Scriptures, 'I am the resurrection and the life', seems as if uttered next me."

"My limited and abstracted art is to be found under every hedge and in every lane, and therebefore nobody thinks it worth picking up."

Para Constable la pintura ni debía representar maravillas, ni emprender altos vuelos poéticos, para él su empeño era "legítimo, científico y mecánico". Esto podría ir dirigido contra Turner, como también la advertencia: "mis cuadros...no pueden manejarse". A pesar de todo Constable no pensaba que su cometido fuera poner al servicio de la precisión científica su maestría en pintar nubes[26]: Friedrich también se negó a "realizar encargos de nubes" para las investigaciones de Goethe[27]. Como relata Louise Seidler, temía el sistema "servil". Notemos al margen que tampoco Constable reproducía "servilmente" los datos de la percepción, sino que los combinaba. Pienso en los paisajes compuestos en los que utiliza las mismas formaciones de nubes para tres playas diferentes[28]. Recordemos, por fin, que la religiosidad en Constable se unía a la mirada interior, que también Friedrich recomienda al artista:

"legitimate, scientific and mechanical"

"my pictures... have no handling"

"Es el alma la que ve,
los ojos externos
presentan un objeto,
pero la mente discierne."[29]

Friedrich lo formula así: "Cierra tus ojos corporales, para ver tu cuadro primero con los ojos espirituales. Luego saca a la luz lo que has visto en la oscuridad, para que actúe sobre los demás, desde fuera hacia dentro."[30] Si tanto Constable como Friedrich intentaban fundamentar su arte en la interrelación entre el ojo interno y el ojo externo, su contemporáneo Blake adoptó una posición radicalmente espiritualista: "No cuestiono mi ojo corpóreo o vegetativo, como no cuestiono una ventana, en lo que concierne a un panorama. Veo a través de él y no con él." En consecuencia Blake desprecia "la creación externa" como " polvo en mis pies"[31]. Cuánta razón tenía Philipp Otto Runge cuando dijo: "Muy pocos —casi ninguno— son capaces de ver la idea en la naturaleza misma."[32]

"It is the soul that sees the outward eyes Present the object, but the Mind descries."

"I question not my Corporal or Vegetative eye any more than I would question a window concerning a sight. I look trought it not with it."

"the outward creation"

Los datos contra la ficción —así se plantea el problema en el cambio del siglo XVIII

"the dirt upon my feet"

"*but to make something out of nothing (!), in attempting which, he must almost of necessity become poetical...*"

al siglo XIX. Lo hallamos tanto en un pintor de figuras como Goya, como en un paisajista como Friedrich. Los pintores reaccionan de diversa manera. Blake, por ejemplo, adopta una posición extrema, ya que para él no cuentan en absoluto los datos empíricos. Goya propone formar una "invención" con los datos. Lo que vale para él, cuya obra se centra por completo en los altibajos de la condición humana, vale *mutatis mutandis* para los paisajes compuestos , "montados", de C.D. Friedrich. Incluso Constable se distancia de la copia del natural, excesivamente literal, cuando dice que el pintor no debe competir con la naturaleza, "sino hacer algo de nada, y en este intento volverse poético, de pura necesidad"[33]. De nuevo, pues, la difícil unión de sentimiento y razón, de prosa y poesía.

Goethe captó perfectamente estas dos componentes del arte de Friedrich, pero echó en falta su "fusión armónica". Reconoce que el pintor se niega a seguir a los viejos maestros. Que del contacto inmediato con la naturaleza no nazcan *copias*, sino "invenciones", "pensadas" por el artista, es un "mérito honorable" que Goethe reconoce al pintor, pero no puede evitar criticar defectos en la iluminación y en el colorido —es decir, "el descuido de las reglas del arte". Y añade esta amonestación: "Precisamente en la fusión armónica de lo espiritual significativo y de lo conmovedor sensible el verdadero arte celebra su triunfo"[34].

La tolerancia de Goethe, sin embargo, desaparece en cuanto Friedrich propone a la vista un desequilibrio total. Su reacción en un caso tal ha sido grabada por Sulpiz Boisserée en una nota de su diario, del 11 de septiembre de 1815: "El estado actual del arte —mucho mérito y preeminencia, pero también mucho error—. Los cuadros del pintor Friedrich podrían contemplarse también al revés. La furia de Goethe contra esto y cómo se ha manifestado en pasadas ocasiones, rompiendo los cuadros contra la esquina de la mesa, disparando contra los libros etc. Dijo que no había podido retenerse de exclamar, con rabia interior, que estas obras no debían prevalecer y que por eso había sentido la obligación de hacer algo en contra y desfogar su animosidad."[35] Así Apolo se convierte en Dionisos furioso.



1. *Cruz en la montaña* o "Altar de Tetschen", 1808.

Otro crítico del pintor, el chambelán von Ramdhor, una autoridad conservadora en asuntos artísticos, no se contentó como Goethe con denunciar "el descuido de las reglas del arte", sino que lanzó una advertencia político-cultural. Cuando en la navidad de 1808 Friedrich expuso *Cruz en la montaña* o Altar de Tetschen"(lám. 1) en su estudio, Ramdhor publicó en la *Zeitschrift für die elegante Welt* una crítica en la que conjuraba el fantasma de la barbarización: "Cuando veo que la tendencia que adopta aquí el talento , pone en peligro el buen gusto; que arrebata sus más excelsas cualidades a la esencia de la pintura, especialmente a la del paisaje; que se alía con el espíritu, fruto desafortunado de los tiempos presentes y aterradora premonición de la barbarie futura, sería pusilánime callar"[36]. El señor Ramdhor no quiere que se le reproche tal debilidad. Y alza la voz contra el artista llevado a error por el espíritu de la época, que se entrega al misticismo, busca refugio en el medievo y confunde la verdadera religión de Cristo con la "delicuenscente devocioncilla de la cruz". La huida al medievo —fruto del *Gothic Revival* procedente de Inglaterra— es uno de los errores que poco después Goethe reprochará a la pintura religiosa de los nazarenos católicos.

Para Ramdhor es una "verdadera impertinencia que la pintura de paisaje pretenda introducirse de soslayo en las iglesias y colocarse en los altares". Esa pretensión, sin duda, estaba en el ánimo de Friedrich. Los compradores del cuadro le ofrecieron en efecto la capilla de su castillo de Tetschen, que en realidad no existía. El "altar" acabó en uno de los dormitorios, junto con un grabado de la *Madonna Sistina* de Rafael[37]. Friedrich salió al encuentro de la crítica de Ramdhor con argumentos inteligentes, pero reconoció con franqueza que su *Cruz en la montaña* contravenía una serie de "reglas

del arte[38]". Sin embargo, lo que Goethe y Ramdhor le reprochaban como defecto se convierte en virtud en cuanto —desde nuestra posición de hoy— reconocemos que lo que el artista se propone es volver *ad fontes*. En este empeño Friedrich no está solo, aunque opte por una vía que nadie comparte con él. En los años en torno a 1800 el deseo de una renovación radical era general. David y Blake, Constable y Goya, Friedrich y su compatriota Runge quieren desprenderse del lastre formal y de la elocuencia retórica que imponen las academias. Desean liberarse de la suma de conocimientos y técnicas acumulada desde el Renacimiento; en una palabra:desean practicar el arte del desaprender, que en última instancia conduce al desaprendizaje del arte[39].

Con esto me refiero a una profunda reflexión de Reynolds, poco tenida en cuenta, que puede leerse en su discurso ante la Academia, del 17 de octubre de 1770. Reynolds se pregunta por el misterio de la expresión simple y llega a la conclusión de que "los antiguos en este punto lo tenían más fácil que los modernos. Probablemente tenían menos o nada que desaprender *(to unlearn)*, pues su manera se aproxima a la deseada sencillez, mientras que al artista moderno, antes de poder ver la verdad de las cosas, ha de quitar el velo que la moda de los tiempos ha echado encima de ellas"[40].

Este pensamiento encierra un problema central de la modernidad, relacionado con la elección de los medios del lenguaje que garanticen la veracidad, la inmediatez y la autenticidad, y no deriven de las autoridades del gusto. A esto parece aludir Carus cuando sitúa a Friedrich en el contexto de la renovación desencadenada por la Revolución Francesa y cuando afirma que, en lo que se refiere al arte del paisaje, fue sobre todo Friedrich el que "se adentró con espíritu profundo y enérgico y de manera absolutamente original en el marasmo de lo cotidiano, prosaico y estancado y, al vencerlo con severa melancolía, extrajo de él una fuerza extrañamente nueva, luminosa y poética"[41].

La ruptura polifónica de la tradición europea "en torno a 1800" es la voz de acompañamiento de la Revolución de 1789, no su consecuencia. Carus olvida un aspecto central del arte de Friedrich: su *intento de resacralizar el paisaje*, que trae consigo consecuencias revolucionarias, cuyo alcance no imaginó seguramente el pintor. El resultado más radical de este intento es el "Altar de Tetschen": va en una dirección que, a primera vista, conduce efectivamente al "Medievo" —como notó con desaprobación Ramdhor—, pero al mismo tiempo abre un nuevo camino hacia el futuro para la praxis de la pintura. Analicemos por qué. La *Cruz en la montaña* consta de dos zonas: el marco y el paisaje pintado. Ambas se relacionan. El marco dorado fue tallado por el escultor Kühn según las indicaciones de Friedrich. La yuxtaposición de dos planos de realidad produce *multirrealidad* y, en consecuencia, *multimaterialidad*, y contraviene la regla de la homogeneidad, que se había impuesto en la pintura europea occidental desde el siglo XV[42].

El marco y la *predella* continúan la idea del cuadro pintado. El campo pictórico concebido sobre todo miméticamente, se potencia simbólica y emblemáticamente. La confrontación de reproducción de la naturaleza y signos religiosos (ángel, ojo de Dios etc.) tenía por fuerza que confundir a los contemporáneos conservadores de Friedrich, ya que atentaba contra la costumbre de contemplar un cuadro como un fenómeno formal autónomo, únicamente comprometido con la apariencia. Desde el punto de vista actual, marcado por las técnicas de materiales múltiples como el *collage* y el montaje, Friedrich llevó a cabo una recuperación de gran transcendencia al utilizar nuevamente unos medios de expresión al alcance de los creadores de retablos y cuadros de escenarios múltiples hasta el siglo XIV. Hasta ese momento pintor y escultor como socios iguales (o reunidos en un mismo artista) creaban obras de arte complejas que intentamos definir con términos como multirrealidad y multimaterialidad. El



2. *Amanecer* de Runge, hacia 1800.

ilusionismo pictórico del Renacimiento opuso a esta complejidad el cuadro de un solo escenario, la superficie completamente cubierta de pintura y rodea-da por un marco neutral, que se dirige al mundo perceptible como una "ventana abierta"[43].

Hacia 1800 una serie de artistas se rebeló contra esta homogeneidad. Se inició así la primera y trascendental superación del cuadro de caballete. Desde una visión actual eso significó un cambio de paradigmas, el rechazo de la unanimidad mimética y el redescubrimiento de la polifonía compleja. La "trasgresión" de Friedrich no es un caso aislado. Runge escogió otro camino con su *Amanecer* (lám. 2), cuya multirrealidad ocupa el campo central y el marco. Otros ejemplos de multiplicidad de planos son: *Mademoiselle Lange como nueva Danae* (1799) de Girodet, *Proyecto para un monumento a Lord Nelson* (1807) de Benjamin West (New Haven, Yale Center of British Art), *Sulamith y María* (1811), díptico de Pforr, la portada de Cornelius para el ciclo sobre *Fausto* (lám. 3), la dedicatoria y la viñeta final de los *Siete días de la semana* de Olivier y *The Book of Job* (1825) de Blake. También las *Pinturas negras* de Goya forman parte de este *ricorso* revolucionario[44]: por un lado se despiden de la forma autónoma y aislada del cuadro de caballete; por el otro niegan la idea tradicional del ciclo en la pintura mural, sustituyendo la continuidad narrativa, concluyente, por una "narrativa disruptiva", enigmática y cifrada.

"disruptive narrative"

Friedrich recondujo la pintura de paisaje a sus comienzos icónicos, sobre los que su contemporáneo Constable hizo unas observaciones penetrantes. En sus conferencias sobre la historia del paisaje (1833)[45] deplora —como Friedrich— que este género artístico "no haya recibido el reconocimiento que merece" y se remonta a sus orígenes históricos: el paisaje surgió cuando la pintura de historia "se intentó a mayor escala: la cruz ha de fijarse en el suelo —ha de haber cielo—, las sombras de la noche deben envolver el huerto (la escena de la agonía)". De este modo el paisaje fue "utilizado por primera vez como un medio para transmitir sentimiento" y se desarrolló paulatinamente hasta convertirse en una "rama independiente del arte". La *Cruz en la montaña* de Friedrich reconduce este género artístico a sus comienzos: le concede la dignidad de un icono.

"has hitherto escaped a distinction to which it is entiled"

"was attempted on a larger scale":"The cross must be fixed in the ground —there must be a sky—, the shades of night must envelop the garden (the scene of the agony)."

"first used as an assistant conveying sentiment"

"distinct branch of art"

*

En su respuesta a Ramdohr Friedrich opone al sistema de las reglas del arte su propia íntima convicción y llega a la siguiente conclusión: "La obra de arte ha de ser una y esta única voluntad ha de dominar el todo; y cada parte del todo ha de llevar su señal..."[46].El crítico Semler opinaba que las obras de Friedrich no cumplían con esa exigencia: "Con alegorías de tan variado significado bien puede suceder que el artista interprete su obra de manera diferente a la de muchos espectadores; lo cual no reduce el valor del cuadro, si de verdad incita a los demás, como a él mismo, a reflexionar sobre su creación y si los caminos... llevan, en dirección parecida, a un mismo lugar"[47].

Una mirada a la *fortune critique* de Friedrich demuestra que los intérpretes del artista no se mueven en "dirección parecida", sino que a menudo adoptan posiciones contrarias[48]. *El Mar Glacial* (cat. nº 71) es un buen ejemplo. A primera vista el cuadro presenta un inventario objetivo: un barco expedicionario ha sido aplastado por el hielo; el afán investigador del hombre es aniquilado por la fuerza superior de la naturaleza. Y aquí surgen dos interpretaciones divergentes. Börsch-Supan aboga por un mensaje religioso y ve brillar en el mundo de frías ruinas un rayo de esperanza. Según esto las formas que tienden hacia el cielo expresan la divinidad de la naturaleza y el hielo eterno significa la eternidad de Dios. Georg Schmidt entiende, por el contrario, el concepto del cuadro como un credo político, en clave. Lo refiere a la era Metternich, que con su política represiva yugulaba nuevamente las fuerzas naciona-



3. Portada de Cornelius para el ciclo sobre *Fausto*.

les y democráticas. *El Mar Glacial* sería, por lo tanto, un símbolo de las esperanzas frustradas de los liberales, un monumento funerario a la renovación tan esperada. Cien años más tarde, cuando Walter Gropius creó en Weimar un monumento a las víctimas de la insurrección de Kapp, organizado por la derecha radical (lám. 4), ideó un signo formal reminiscente del "pathos" aristado de *El Mar Glacial*. El Pabellón Philips, que Le Corbusier proyectó en 1958 para la Exposición Universal de Bruselas contiene un eco —de matiz triunfal— de esta apoteosis.



4. Monumento a la víctimas de la insurrección de Kapp, por Walter Gropius

El Mar Glacial plantea con especial intensidad las preguntas que surgen ante muchos cuadros de Friedrich. Sin duda, el artista no pretendía dar con esta obra un testimonio ocular imaginario, sino elevar un acontecimiento a un plano ejemplar. Probablemente pensó en la vanidad de los deseos humanos, condenados al fracaso, pero tampoco puede descartarse que su convicción democrático-patriótica, atestiguada en diversas ocasiones[49], deseara proponer en *El Mar Glacial* un símbolo cifrado de la desesperación.

Si en *El Mar Glacial* conviven la esperanza y la desesperación, podría compararse con otro comentario sobre las miserias de la Restauración europea: *Le radeau de la "Méduse"* de Géricault, donde la tensión entre lo irremediable y el deseo de vivir renaciente surge, no en la naturaleza, sino entre actores humanos[50]. Se superponen dos planos de significación. Una de las razones para ello es la situación de estos artistas al filo de la época cristiana del arte. Conscientemente han roto ya con los modelos tradicionales de forma y contenido. Rechazan como una fórmula vacía la oferta formal canonizada, cuya credibilidad ha desaparecido. También un poeta tan profundamente religioso como Novalis es consciente de ello. La relación inmediata con el cielo se ha roto, nos dice en el fragmento de novela *Heinrich von Ofterdingen* y el padre del héroe saca de ahí la conclusión de que "nuestras imágenes milagrosas de hoy nunca me han edificado demasiado y nunca he creído en las grandes hazañas que nuestros clérigos cuentan de ellas". Friedrich enjuiciaba con parecido escepticismo el arte de los nazarenos.

El problema no es exclusivo del Romanticismo. Durante todo el siglo XIX —y también en Kandinsky y Mondrian, Tàpies y Beuys— se halla en el horizonte de la conciencia de los artistas, que buscan una nueva interrelación entre lo sagrado y lo profano. De esta dialéctica nace una incierta ambigüedad, que abarca tanto *El Mar Glacial* como *Monje en la orilla del mar* (cat. nº 28) y *Tristes presentimientos* (primera lámina de *Los desastres)* de Goya. En el *Radeau* de Géricault el naufragio es un Juicio Final y, al mismo tiempo, infierno sobre la tierra. En *Liberté sur les barricades* de Delacroix la *Ecclesia militans* es desacralizada, la combatiente anónima es exaltada como alegoría. En su *Rue Transnonain* Daumier da al obrero asesinado por los soldados la actitud del Cristo muerto de Rubens, con lo que convierte a Cristo en contemporáneo y en compañero de sufrimiento del proletariado oprimido. Courbet, el decidido realista, subtitula su *Atélier* ambiguamente *Allégorie réelle*. A esta categoría pertenecen también los paisajes de Friedrich.

*

¿A qué campo ideológico perteneció este pintor? En vísperas de la Segunda Guerra Mundial le reclamaron para sí tanto el ideal de arte militante de los nacionalsocialistas como el sombrío mundo onírico de los surrealistas parisinos. ¡Imposible imaginar mayor contradicción!

En su monografía de 1939, dedicada a Friedrich, Kurt Karl Eberlein sometió el concepto de Romanticismo a un drástico análisis ideológico. "Había románticos afeminados y cobardes que se refugiaban en lo universal y lo internacional, en una palabra:

literatos. Y había románticos viriles y valientes que se lanzaban a lo nacional y lo alemán, en una palabra: artistas". El veredicto es tajante. Poco antes de estallar la guerra un historiador del arte llama a las armas y pretende convertir el Romanticismo en cómplice de su furia guerrera: "Ese Romanticismo viril y valiente es arte guerrero alemán, es arte de renuncia, arte de sacrificio." El arte de Friedrich no tiene nada que ver con esto. Pues si con un soldado perdido en el bosque comenta la derrota de la Grande Armée, ese soldado desorientado también es un símbolo de lo irremediable (cat. nº 40)[51].

Por esos mismos años Albert Béguin, en París, colocaba bajo signo europeo el deseo de muerte y noche de los románticos alemanes, desentendiéndose del "espíritu nórdico" y de "la raza germánica". En su libro *L'âme romantique et le rêve* estableció, en 1937, la relación directa entre los alemanes y Nerval, Hugo, Baudelaire, Mallarmé y los surrealistas en torno a Breton y Aragon. En mayo de 1939 apareció en *Minotaure,* la revista portavoz de Breton y sus amigos, un ensayo de Madeleine Landsberg sobre Friedrich, el pintor de la angustia romántica, donde se dice: "Las obras románticas como las de Friedrich son para nosotros remolinos que atraen esa parte del yo que desea perecer."

"Les oevres romantiques comme celle de Friedrich sont pour nous tous des tourbillons qui attirent cette partie de nous-mêmes qui veut se noyer."

La angustia no figuraba en el lenguaje nazi de Eberlein, pero sí la voluntad de derrota y el amor a la muerte. Para Landsberg Friedrich era un masoquista que desea-ba volver al estado anterior al nacimiento; para Eberlein era un artista dispuesto al sacrificio. Lo que une ambas interpretaciones opuestas es el *placer de la derrota,* el instinto autodestructivo que convirtió en la Segunda Guerra Mundial Europa entera en un paisaje de muerte.

Aún hoy Friedrich escandaliza a los que le contemplan a través del prisma inadecuado. Cuando en la primavera de 1990 se expusieron sus cuadros procedentes de las colecciones de Moscú y San Petersburgo en el Metropolitan Museum[52], un crítico opinó que este pintor no sabía pintar —opinaba desde la perspectiva de la *peinture* francesa; a otro entendido le molestó, por el contrario, la elegancia técnica, los paisajes le parecieron muertos y congelados: un juicio erróneo que confunde a Friedrich con Corot y Constable. En esa misma ocasión se recordó que los nazis detestaban a Picasso, porque admiraban a Friedrich. Abrumado por los juicios equivocados él mismo ya dijo a sus contemporáneos:

> "Allgemein gefallen wollen
> heisst den Gemeinen gefallen
> Nur das Gemeine ist allgemein"[53]
>
> (Desear gustar en general
> significa gustar al vulgo
> sólo el vulgo es general)

Quizá Friedrich con esta advertencia quería proteger su propio arte del aplauso precipitado. Sólo lo consiguió durante su vida. Cuando murió, el 7 de mayo de 1840, en Dresden, ya era un artista olvidado. Hoy su obra, como ya afirmara en 1809 el malévolo Ramdhor, "hace efecto sobre la gran masa". A pesar de ello Friedrich sigue siendo un artista para artistas. Cuando Max Ernst, que le admiraba, tradujo al francés el texto de Kleist, Brentano y Arnim sobre el *Monje en la orilla del mar*[54], vio quizá en la figura solitaria un símbolo del artista que desde el Romanticismo se afana por una nueva voluntad artística y al que la "gran masa" rechaza o admira sin comprender. Friedrich mismo se enfrentó con serenidad a la opinión de la posteridad: "Yo me envuelvo en mi crisálida, que los otros hagan otro tanto, y el tiempo dirá lo que surge de ella, una mariposa multicolor o un gusano."[55]

NOTAS

1. Cat. exp. *The Romantic Vision of C. D. Friedrich. Paintings and Drawings from the USSR,* The Metropolitan Museum of Art y The Art Institute of Chicago, 1990/91, pág. 3.

2. El ciclo abarcó nueve exposiciones: *Ossian und die Kunst um 1800* (1974), *C.D.Friedrich* (1974), *Johann H. Füssli* (1974/75), *William Blake* (1975), *Johan T. Sergel* (1975), *Runge und seine Zeit* (1978), *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* (1978), *John Flaxman: Mythologie und Industrie* (1979), *Goya: Das Zeitalter der Revolutionen* (1980/81)

3. William Vaugham, *German Romanticism and English Art,* New Haven y Londres, 1979, pág. 63.

4. El ensayo "Arte neo-alemán religioso-patriótico" es de Johann Heinrich Meyer, al que Goethe utilizaba como portavoz en cuestiones de gusto. Fue publicado en la revista *Über Kunst und Altertum,* I/2, 1817. El 14 de febrero de 1814 Goethe escribió a Sulpiz Boisserée: "Los Schlosser me han enviado cosas estupendas de Cornelius y de Overbeck. Por primera vez en la historia del arte unos talentos notables manifiestan el deseo de formarse retrocediendo, de volver al seno materno y de este modo fundar una nueva época del arte". (Cita según Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst,* Munich, s.a. (1940), pág. 214.

5. Introducción a "Die Propyläen" (1798), en: *Goethe, Schriften zur Kunst, Werke* (Gedenkausgabe im Artemis Verlag) XIII, ed. por Christian Beutler, pág. 142.

6. Ernst Förster, Peter Cornelius, I, Berlín 1874, pág. 368.

7. *C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen,* ed. de Sigrid Hinz, Munich, 1974, 2ª ed., pág. 210.

8. Hinz, *op. cit.,* pág. 93.

9. Hinz, *ibid.,* pág. 93.

10. Hinz, *ibid.,* págs. 109, 110, 123.

11. "Such Artists as Reynolds are at all times Hired by the Satans for the Depression of Art". *(Poetry and Prose by William Blake,* ed. por Geoffrey Keynes, Londres, 1956, pág. 778.)

12. Véase Jutta Held, "Goyas Akademiekritik", en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst,* 1966, pág. 214 ss.

13. Friedrich en una conversación con Cornelius, añadió: "...también en el grano de arena, lo he representado una vez entre los juncos". (Förster, *ibid.,* pág. 211).

14. Citado según Hinz. *op. cit.,* pág. 220 y ss. Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) había estudiado teología y medicina. En 1808 se publicaron sus *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften.*

15. Citado según Hinz, *ibid.,* pág. 210. La visita tuvo lugar en 1834.

16. Edmund Burke, *A Philosphical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), nueva edición de J.T.Boulton, Londres 1958.

17. Carl Gustav Carus, *Zehn Briefe über Landschaftsmalerei,* ed. por Gertrud Heider, Leipzig, Weimar, 1982, pág. 68 (carta 7ª).

18. Hinz, *op. cit.,* págs. 85 y 87.

19. Hinz, *ibid.,* pág. 125.

20. Hinz, *ibid.,* pág. 86.

21. Estos motivos están reunidos en el catálogo de la exposición *C.D. Friedrich,* Hamburger Kunsthalle, 1974, pág. 68.

22. Cuadro de Th. Marlow, Londres, Tate Gallery.

23. Hinz, *op. cit.,* pág. 92.

24. *Memoirs of the Life of John Constable, composed chiefly of his letter by C.R. Leslie,* Londres, 1951, pág. 73.

25. Leslie, *ibid.,* pág. 203.

26. Louis Hawes, "Constable's Sky Sketches", en : *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXXII, 1969, pág. 344.

27. El 8 de octubre de 1816 Louise Seidler escribe a Goethe: "...no hubo nada que hacer con Friedrich... por lo de las nubes." (Citado según R. Benz, *op. cit.,* pág. 139.)

28. Véase cat. exp. de *Constable,* Tate Gallery, Londres, 1976, nº 178, 179, 213-215.

29. Leslie, *op. cit.,* pág.318. El autor de la cita es desconocido.

30. Hinz, *op. cit.,* pág. 92. Véase pág. 125: "El pintor no sólo ha de pintar lo que ve delante de sí, sino también lo que ve dentro de sí". Se suele subestimar ese "también": significa que a Friedrich le importaba tanto lo externo como lo interno.

31. Blake, *Vision of the Last Judgement, op. cit.,* pág. 652. Véase pág. 187: "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite."

32. *Hinterlassene Schriften,* I, Hamburgo, 1840, pág. 174.

33. Leslie, *op. cit.,* pág. 124.

34. Goethe-Meyer, Neudeutsche religiös-patriotische Kunst, 1817, (véase 4), Schriften zur Kunst, ed. por Christian Beutler, pág. 723.

35. Benz, *op. cit.,* pág. 142.

36. Hinz, *op. cit.,* pág. 134. Hinz publica la crítica de Ramdohr y las respuestas de Friedrich y sus amigos.

37. Eva Reitharovà y Werner Sumowski, "Beiträge zu Caspar David Friedrich", en: *Pantheon,* XXIX, 1971, pág. 41 ss.

38. La autocrítica de Friedrich falta en Hinz. Puede encontrarse en la monografía de Börsch-Supan, pág. 183, formulada en tercera persona: "...al menos Friedrich está convencido de los muchos errores y defectos de su cuadro".

39. El desaprendizaje del arte rompe con la destreza, que desde el Renacimiento se entiende como progreso. Este se basa en las reglas de la anatomía y la perspectiva.

40. "Here then, as before, we must have recourse to the Ancients as instructors. It is from a careful study of their works that you will be enabled to attain to the real simplicity of nature; they will suggest many observations, which would probably escape you, if your study were confined to nature alone. And, indeed, I cannot help suspecting, that in this instance the ancients had an easier task than the moderns. They had, probably, little or nothing to unlearn, as their manners were nearly approaching to this desirable simplicity; while the modern artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil, with which the fashion of the times has thought proper to cover it."

41. Hinz, *op. cit.,* pág. 197

42. Véase W. Hofmann, "Bildmacht und Bilderzählung", en: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle,* X, 1991, pág. 15.

43. Leone Battista Alberti, *Della Pittura. Kleinere kunsttheoretische Schriften,* ed. por H. Janitschek, Viena 1877, pág. 79.

44. Utilizo aquí el término de Giambattista Vico.

45. Leslie, *op. cit.,* pág. 291.

46. Esto lo escribe Friedrich el 8 de febrero de 1809 al profesor de la Academia Schulz (Hinz, *op. cit.,* pág. 153).

47. Citado según Börsch-Supan, *op. cit.,* pág. 74.

48. Véase el texto de H.R. Leppien en este catálogo (nº 71).

49. El 12 de marzo de 1814 Friedrich escribe a Ernst Moritz Arndt: "Mientras sigamos siendo esclavos de los príncipes no se hará nada grande de ese tipo (un monumento a las 'valientes acciones de algunos hombres alemanes'). Donde el pueblo no tiene voz, tampoco se le permite sentirse y celebrarse a sí mismo". (Hinz, *op. cit.,* pág. 24.)

50. Véase Lorenz Eitner, "The Open Window and the Storm-tossed Boat", en: *The Art Bulletin,* 1955, págs. 281 y ss.

51. Con parecida discreción se manifiesta el patriotismo de Friedrich cuando pinta las tumbas de los defensores de la libertad (Hamburger Kunsthalle, BS 205).

52. Véase 1.

53. Hinz, *op. cit.,* pág. 84.

54. *Kleist, Brentano, Armin, Caspar David Friedrich: "Paysage avec un Capucin"... Illustré et traduit de l'allemand par Max Ernst,* Editions Hans Bolliger, Zurich, 1972.

55. Hinz, *op. cit.,* pág. 117.

Las soledades de Caspar David Friedrich sobre su vida y su obra

Peter-Klaus Schuster

La personalidad de Friedrich

Nada une tanto a los artistas en torno a 1800 como su soledad. El capricho nº 43 de Goya (lám. 1) ilustra la desesperada soledad del artista expuesto a sus pesadillas. El retrato de Friedrich en su estudio (lám. 2), obra de Kersting muestra al artista en una habitación desnuda en la que alejado del mundo produce su obra inspirada en la visión interior. En uno y otro caso el artista es un visionario solitario, acosado y elegido por sus imágenes interiores. Y en ambos casos el artista está a solas consigo mismo. Friedrich necesitaba la soledad para su trabajo creativo. Cuando el escritor ruso Shukovsky le invitó a que le acompañara a Suiza, rechazó la oferta. "Debo estar solo y saber que estoy solo para ver y sentir por completo la naturaleza."[1] En una ocasión estuvo de excursión durante una semana en la Suiza sajona, caminando entre rocas y abetos sin encontrar un alma. Friedrich reconocía que incluso para él era difícil soportar la completa soledad que, sin embargo, necesitaba.



1. Francisco de Goya,
Capricho 43 *El sueño de la razón produce monstruos;*
aguafuerte con aguatinta, 1799.

Para sus amigos Friedrich era un melancólico. Tanto Schubert como Carus resaltan su temperamento taciturno y su talante sombrío.[2] En ello veían una predisposición natural, pero también el reflejo de un trauma de la infancia. Cuando Friedrich contaba catorce años sufrió un accidente patinando sobre el hielo que se rompió bajo su peso. Su hermano menor le salvó la vida pero se ahogó ante sus ojos. Además de melancolía y misantropía los contemporáneos registraban la cordialidad de Friedrich, su reserva y su modestia. Según cuentan salía a pasear solo muy de mañana. Al anochecer solía hacer otro paseo acompañado de un amigo.

De mediana estatura y delgado, con pelo rubio y espeso, ojos grandes y hundidos podemos imaginar a este huraño paseante como un personaje seguro de sí mismo y rodeado del halo de la soledad, la autenticidad y el ansia de verdad. Si añadimos a estos elementos el gusto por las acciones extravagantes —aquella locura, por ejemplo, de dejarse caer con toda la fuerza en la cama hasta romperla— el joven Friedrich se nos aparece como uno de aquellos personajes geniales del *Sturm und Drang,* apasionado e independiente, y al mismo tiempo cordial, divertido y amable con los amigos y los niños, conmovedoramente tierno y solícito con su familia, estricto y exigente consigo mismo y con los demás, y sobre todo dotado de un talento extraordinario para registrar todos los fenómenos de la naturaleza. Un talento que podría-mos también definir como humilde ante la creación divina.



2. Georg Friedrich Kersting,
Caspar David Friedrich en su estudio,
hacia 1812, Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, cat. nº IV.

Sin embargo, no hay que dejarse engañar por esta imagen del solitario melancólico, piadoso y obsesionado con la naturaleza. Detrás se esconde, en el caso de Friedrich, una inteligencia muy desarrollada, que conoce todas las reglas académicas y por lo tanto es consciente de sus transgresiones.

Greifswald

Caspar David Friedrich nació en 1774 en la ciudad portuaria y universitaria de Greifswald, que entonces y antes de pasar en 1815 a Prusia pertenecía a la Pomerania anterior bajo administración sueca. Era el sexto de diez hijos del jabonero y fabricante de velas Anton Gottlieb Friedrich. Al haber muerto prematuramente la madre, el hogar era llevado por una pariente. La situación económica de la familia era modesta, pero lo suficientemente ordenada como para que Anton Gottlieb Friedrich costeara un profesor particular, un estudiante de teología, para sus hijos. Las clases incluían latín, dibujo y música. Las primeras muestras artísticas que conocemos del joven Friedrich son páginas caligrafiadas con máximas pedagógicas en el espíritu de

la Ilustración (cat. nº 1), realizadas cuando contaba catorce años. En la casa paterna de Friedrich se unía al espíritu ilustrado el protestantismo como fuerza determinante. El concepto protestante del oficio como vocación, que Friedrich comparte expresamente[3], influyó probablemente en el posterior desarrollo de sus cualidades artísticas. En cualquier caso llama la atención la naturalidad con la que en el ambiente protestante burgués de su casa paterna se aceptó su carrera artística.

En 1790 Friedrich empieza a tomar clases con Johann Gottfried Quistorp, profesor de dibujo de la Universidad de Greifswald. Este discípulo del pintor de retratos Anton Graff, de la Academia de Bellas Artes de Dresde, poseía una considerable colección de cuadros y grabados que Friedrich seguramente estudió. Quistorp, que entonces ejercía sobre todo como arquitecto de la Universidad y fue nombrado más tarde doctor en filosofía, puso en contacto a su alumno con el escritor Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten que vivía en Wolgast antes de ser nombrado pastor protestante en la isla de Rügen en 1792. Tanto sus poesías como sus textos filosóficos unían las ideas del pietismo con los mitos nórdicos de Ossian y la devoción panteísta de la naturaleza. Según Kosegarten Dios se había manifestado no sólo en la Biblia sino también en la naturaleza. De acuerdo con estas ideas celebraba en Rügen la misa al aire libre. Sus "sermones a la orilla del mar" causaban sensación. Los poemas de Kosegarten —su primera colección apareció en 1777 con el título de *Melancholien* y estaba dedicado a Quistorp— eran considerados ya por los contemporáneos como el equivalente literario de los cuadros de Friedrich.[4]

El ambiente universitario de Greifswald con todo lo provinciano que pudiera ser, fue decisivo en la formación intelectual de Friedrich. A través de su amistad con Quistorp, Kosegarten y Carl Schildener, bibliotecario de la universidad, jurista y coleccionista, mantuvo más adelante un contacto permanente con la Universidad de Greifswald. La estrecha relación con su familia atestiguada en numerosas cartas fue otro factor decisivo para sus frecuentes visitas a su ciudad natal. El artista al margen de la sociedad pero apoyado por una amplia familia es un fenómeno frecuente en el romanticismo alemán y como en el caso de Philipp Otto Runge, el pintor coetáneo algo más joven que Friedrich, constituye un elemento importante para la comprensión de la obra de estos artistas. El respaldo familiar compensa en cierta medida la soledad que una opinión pública burguesa impone al innovador artístico. Al mismo tiempo ese apoyo familiar impulsa activamente la carrera artística que en el contexto familiar burgués no se considera en absoluto como una huida al subjetivismo, sino como una oportunidad de ascenso social digna de ser apoyada incluso económicamente. La entrada en los círculos universitarios de Greifswald fue un primer paso para la carrera del joven Friedrich. El siguiente fue la ampliación de sus estudios en la Academia de Copenhague, una de las Academias de Bellas Artes más prestigiosas de Europa, visitada primero por Carstens y luego, poco después de Friedrich, por Runge y Kersting.

Copenhague

Con 20 años Friedrich comienza en 1794 sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Copenhague matriculándose en el curso de dibujo.[5] En 1796 pasa al curso de dibujo de modelos en yeso y en 1798 al curso de dibujo de desnudo. En mayo de 1798 Friedrich, tras cuatro años de estudios, abandona la Academia de Copenhague. La pintura al óleo no era materia de las clases académicas sino que era enseñada por los profesores en privado. Los más importantes eran el pintor de retratos Jens Juel, creador de considerables paisajes con sorprendentes representaciones de árboles y de

cuadros nocturnos, y Nicolai Abraham Abilgaard, el máximo representante de la pintura histórica clásica de Dinamarca. Sus temas literarios extraídos del mundo de Ossian y de otros héroes nórdicos impresionaron seguramente a Friedrich. Sus ilustraciones de 1801 para el drama de Schiller *Los bandidos* (lám. 3) aún reflejan el estilo alargado manierista de las figuras de Abilgaard. Al mismo tiempo evidencian la escasa correspondencia de este tipo de composiciones recargadas de figuras con el talento de Friedrich.



3. Caspar David Friedrich,
ilustración para *Los bandidos* de Schiller, 1798,
Museum der Hansestadt Greifswald.

El estudio en la Academia de Copenhague tuvo por el contrario gran importancia para el concepto del paisaje de Friedrich. El dibujo en plena naturaleza, muy practicado en Copenhague en contra del habitual prejuicio académico, condujo al joven artista a numerosos parques creados en Dinamarca según el modelo inglés. Sus acuarelas de estos parques con sus monumentos y sus pensativos visitantes (lám. 4), demuestran cómo la concepción alegórica del paisaje halla sus precedentes en el parque y la teoría del parque. Ya en estas acuarelas, como luego en la obra posterior de Friedrich, la naturaleza es el espacio de reflexión y emoción en torno a las cuestiones esenciales sobre el sentido de la existencia humana. En numerosos dibujos de hacia 1800, recién terminado el estudio del artista en la Academia de Copenhague (cat. nº 4) aparecen los elementos característicos ambientales de los parques ingleses, como monumentos conmemorativos o funerarios, ruinas, iglesias góticas, monjes, cruces y cementerios, rocas solitarias y arbustos de densidad pintoresca.



4. Caspar David Friedrich,
Luisenquelle en Frederiksdal,
1797, Hamburger Kunsthalle.

Weltschmerz

Rocas y árboles muertos marcan también los lugares de retiro de los personajes solitarios desdichados y sentimentales que Friedrich reunió en 1801 en su cuaderno de apuntes de Mannheim (lám. 5,6)[6]. Con un trazo de expresividad casi violenta se manifiestan en ellos las tensiones anímicas de sus figuras al aire libre. Generalmente aparecen echadas o encogidas en el suelo, estáticas o como paralizadas por la exaltación, la angustia o la dificultad de vivir. El mundo emocional de estos dibujos con figuras va desde la rebeldía del *Sturm und Drang* hasta el sentimentalismo y la teatralidad del romanticismo tenebroso. Por la desesperación y la fatiga que exhalan se ha querido ver en ellos la expresión de alguna crisis personal o el reflejo de un desengaño amoroso.[7] Friedrich publicó en colaboración con su hermano Christian algunos de estos dibujos como xilografías (lám. 7, 8), concediendo así al tema directamente biográfico un carácter general. Son representaciones de perso-



5. Caspar David Friedrich,
Duelo,
1799, Kunsthalle Mannheim.



6. Caspar David Friedrich,
Mujer sentada delante de arbusto,
1801, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstichkabinett.





7. Caspar David Friedrich,
Mujer con tela de araña entre árboles desnudos (Melancolía),
xilografía, 1801/03, Hamburger Kunsthalle, cat. nº 14.

8. Caspar David Friedrich,
Mujer con cuervo al borde del abismo,
xilografía, 1801/03, Hamburger Kunsthalle, cat. nº 13.

najes problemáticos en la naturaleza, testimonios del *Weltschmerz* de comienzos del siglo XIX.

Friedrich no continuó en la vía de lo excéntrico y lo fantástico de estas representaciones con figuras. Sin embargo, un determinado tono, desarrollado a partir del repertorio de ideas del parque y de sus visitantes, dominará en el futuro la obra del artista, del que el escultor francés David d'Angers diría más adelante que "había descubierto la tragedia del paisaje"[8]. En el camino hacia esa meta los seres humanos, en la obra de Friedrich, pasan de sufrir activamente a contemplar pasivamente. Su tamaño va disminuyendo hasta hacerse diminuto, mientras el paisaje se expande sin límites. También desaparece el estilo expresivo del *Sturm und Drang* característico de estas primeras obras. En lugar del lenguaje formal conscientemente tosco y lacónico aparece el extraordinario dibujo minucioso de los numerosos estudios del natural, realizados con miras a futuras obras. Su perfección se debe sin duda a la formación clasicista que Friedrich recibió en la Academia. Otra consecuencia de su paso por Copenhague es la observación insistente de la naturaleza y su descubrimiento como tema humano dentro del marco del parque.

Dresde

Tras finalizar sus estudios en la Academia de Copenhague Friedrich se dirigió por Greifswald y Berlín a Dresden, donde en octubre de 1798 se matriculó en la Academia de Bellas Artes. El artista pues se trasladó de un centro artístico a otro, sin por ello romper sus relaciones con los pintores daneses. Su marcha a Copenhague tampoco había significado la ruptura con los amigos de Greifswald. El cambio a Dresde, ciudad de gran tradición cultural y capital de Sajonia, con sus excelentes colecciones y su estimulante clima intelectual, dominado por el primer Romanticismo literario de figuras como Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck, demuestra la ambición de Friedrich, empeñado en escapar a todas las ataduras provincianas. En este contexto hay que situar pues su entrada en la Academia de Dresde. La pertenencia a esta institución seguramente le facilitó —como ya sucedió en Copenhague— el acceso a la *Gemäldegalerie* o Galería de Pinturas, donde se interesó especialmente por el paisaje de los holandeses del siglo XVII como Ruisdael, Berchem y Everdingen. A esto se añadía la posibilidad de tomar parte en las exposiciones de la Academia, en las que el pintor participó desde 1799 con sus obras.

No consta que Friedrich tomara clases en la Academia de Dresde. Y es difícil imaginarlo, ya que después de sus experiencias en Copenhague rechazaba enérgicamente cualquier enseñanza según métodos escolares: "Demasiadas enseñanzas y reglas destruyen fácilmente, como ya he dicho, el espíritu del hombre y convierten la indigencia en mediocridad. El daño es mayor que la hipotética ganancia."[9] A diferencia de la obra parcial que surge a partir de las reglas del arte académico, el verdadero arte brota del sentimiento íntimo del artista: "El sentimiento del artista es su ley."[10] En su actitud crítica frente a la Academia y también frente a la Ilustración Friedrich coincide con Runge y con los nazarenos, a los que apreciaba tan poco. La huida de éstos al medievo piadoso —un primitivismo artístico por excelencia— no era más que la rebelión colectiva contra el racionalismo frío y el formalismo externo del concepto académico.

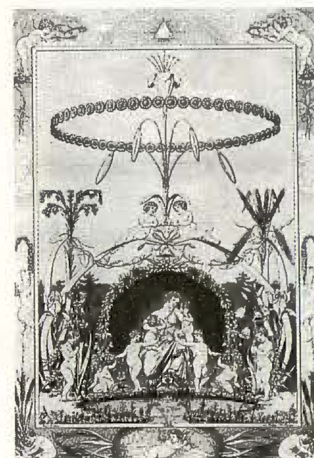
El primitivismo no menos calculado de Friedrich era, por el contrario, la decisión de un individuo solitario de retirarse a la naturaleza solitaria. Friedrich perfeccionó autodidácticamente su técnica de dibujo, especialmente del dibujo a sepia, en confrontación con los entonces máximos paisajistas de Dresde como Johann Christian

Klengel, Jakob Wilhelm Mechau y Adrian Zingg, maestros menores, cuyas ideas a menudo interesantes pierden su efectividad por la dispersión minuciosa de la realización. El procedimiento de Friedrich es completamente opuesto: arcaíza la vista del paisaje gracias a una radical concentración del tema y de los medios representativos. Así el paisaje recupera en sus disciplinados dibujos a pluma y pincel con tinta sepia algo de su majestuoso vacío, su uniformidad y su horror primitivo. Esto vale tanto para sus estudios sobre rocas del Uttewalder Grund cercano a Dresden (cat. nº 10) como para sus vistas panorámicas de Rügen (cat. nº 11).

Los repetidos viajes de Friedrich en 1800/02 a los paisajes "ossiánicos" de Rügen forman un contrapeso al trajín artístico de la urbana Dresde. Son la expresión de una huida de la ciudad que atribuye al artista el papel del "buen salvaje", al que la experiencia de las fuerzas elementales de la naturaleza inspira piadosos sentimientos. Schubert relata que Friedrich en sus excursiones por la isla de Rügen solía trepar "entre los salientes del acantilado y las rocas asomadas al mar" y que "cuando la tempestad era más fuerte y las olas coronadas de espuma subían más alto... allí estaba (...) y murmuraba a media voz 'qué grande, qué fuerte, qué magnífico"[11].

Runge y Friedrich

Exactamente esa sensación de grandeza, fuerza y majestad de la naturaleza primigenia caracteriza las vistas de Rügen que Friedrich realizó por entonces en sepia (cat. nº 17). En la exposición de Dresde de 1803 el artista despertó con ellas por primera vez la atención general. Entre sus admiradores se hallaba Philipp Otto Runge, que tras sus estudios en la Academia de Copenhague se había instalado en Dresde en 1801. Nacido como Friedrich en la Pomerania anterior, bajo administración sueca, ambos pintores tenían numerosos amigos comunes tanto en Greifswald como en Copenhague. Podemos imaginarnos a los dos compatriotas en Dresde en un fructífero intercambio de ideas. Runge, tres años más joven que Friedrich y a diferencia de éste un verdadero intelectual de capacidad filosófica y analítica, con el don de la formulación clara, sería seguramente el elemento clarificador en el análisis intelectual de ambos artistas sobre la situación de crisis en torno a 1800.[12]



9. Philipp Otto Runge, *La tarde*, 1803/07.

El arte se halla en el punto cero, opinaba Runge: "Nos encontramos en el límite de todas las religiones", escribe en febrero de 1802 desde Dresde a su hermano, constatando que todas las formas artísticas tradicionales están agotadas. Algo verdaderamente nuevo sólo podrá extraerse de la pintura de paisaje, "todos se vuelven al paisaje"[13]. Esta revaloración por parte de Runge de un género artístico hasta entonces considerado menor le conduce a un nuevo programa artístico. Runge, tan enemigo como Friedrich de la Academia sin alma, se propone representar su vida a través de paisajes. El paisaje se convierte así en el recipiente para las ideas más personales y al mismo tiempo más generales. Su ciclo de los *Cuatro tiempos* (lám. 9, 10) con su paralelismo entre las horas del día, las edades de la vida y la historia de la redención cristiana es la primera culminación de este proyecto en 1803 cuando Runge abandona Dresde por Hamburgo.

Podemos considerar la relación que establece Friedrich entre horas del día, estaciones del año y edades de la vida en su ciclo de *Las edades de la vida* en paisajes de 1803, repetido y ampliado en 1826 (cat. nº 77-80), como una reacción directa al programa de Runge. Su proyecto de representar su vida en paisajes también se refleja en los dibujos a sepia que hizo Friedrich en 1805 de las ventanas de su estudio (lám. 11, 12). Ambos dibujos proporcionan una vista sobre el Elba y están tomados desde el



10. Philipp Otto Runge, *El anochecer*, 1803/07.



11. Caspar David Friedrich,
Vista desde la ventana izquierda de su estudio,
1805, Kunsthistorisches Museum, Viena.



12. Caspar David Friedrich,
Vista desde la ventana derecha de su estudio,
1805, Kunsthistorisches Museum, Viena.



13. Caspar David Friedrich,
"El altar de Tetschen",
1807, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Neue Meister.

mismo punto de vista en el estudio del pintor en la calle "An der Elbe" nº 26. La vista desde la ventana izquierda muestra un paisaje fluvial lleno de actividad y vida. El tiento, la llave en la pared y la carta dirigida al pintor sobre el alféizar de la ventana acentúan también en el interior de la habitación el aspecto de actividad. Con esta *vita activa* contrasta en la ventana derecha, vista frontalmente, el espacio meditativo de la "vita contemplativa", del mirar, sin más. Friedrich, que aparece en el espejo como un observador, hace de este mirar desde un espacio interior a través de una ventana hacia el río, la orilla lejana y el cielo una meditación, artísticamente construida, sobre el viaje de la vida y —al mismo tiempo— sobre la fuerza y los límites de la vista humana. Subyace a estas imágenes el antiguo tópico de que Dios sólo puede ser reconocido en la naturaleza como a través de un espejo, ya que él habita en la luz inaccesible al ojo humano. La pareja de ventanas muestra pues, en dos vistas sobre el paisaje relacionadas entre sí, aspectos complementarios del concepto que Friedrich tiene sobre su arte. A la izquierda la exigencia de una observación rigurosa de la naturaleza; a la derecha la exigencia de la mirada interior piadosa, humildemente consciente de la eternidad divina, objetivo de todo esfuerzo humano, y del carácter alegórico de todos los fenómenos de la naturaleza. Con esta doble vista desde la ventana Friedrich eleva su estudio vacío a una metáfora polar del arte y la vida.

El paisaje religioso y la "disputa con Ramdohr".

En 1808 Friedrich presentó en su estudio *Cruz en la montaña* (lám. 13), su primera gran obra al óleo iniciada un año antes, a una sorprendida concurrencia. La utilización del estudio como sala de exposición ya era de por sí algo insólito. Friedrich no quiso participar en la presentación del cuadro enmarcado según sus indicaciones y colocado en una mesa cubierta de negro bajo una luz mitigada. Se trataba de recrear la atmósfera de la capilla del castillo de Tetschen, para la que el cuadro había sido encargado como retablo. Por fin acabó decorando el dormitorio del señor del castillo. La transformación del estudio austero de Friedrich en espacio de devoción estética debió de ser de mucho efecto. "Conmovía a todo el que entraba allí, como si se tratara de un templo", relata la mujer del pintor Gerhard Kügelgen, un amigo de Friedrich. Y añade: "Los más locuaces bajaban la voz y hablaban con gravedad como en la iglesia."[14]

El escándalo no se hizo esperar. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, chambelán de la corte sajona y amigo del arte de formación clásica expresó a principios de 1809 en un artículo publicado en la *Zeitschrift für die elegante Welt* su indignación ante la impertinencia y la barbarie no tanto del cuadro mismo como de los principios que habían conducido al paisaje de Friedrich[15]. Según Ramdohr, el cuadro contravenía por su carácter plano y su falta de perspectiva aérea todas las reglas del arte paisajístico clásico desde Nicolas Poussin y Claude Lorrain. Por lo que al contenido se refería, consideraba "una verdadera impertinencia que la pintura de paisaje" —hasta entonces un género ínfimo— "pretenda introducirse en las iglesias y colocarse en los altares". Lo que más molestaba a Ramdohr, sin embargo, era la imprecisión alegórica de la obra en cuestión, reflejada sobre todo en el marco que el pintor había diseñado probablemente bajo la influencia del marco de los *Tiempos* de Runge. Según Ramdohr, el espectador corriente se sentía abandonado a sí mismo en lo que concernía a la comprensión del cuadro, en el que en vez de un mensaje claro reinaba "aquel misticismo que (...) pretende adivinar donde podría saber o conocer, o debería callar modestamente".

La crítica unilateral de Ramdohr captó perfectamente el aspecto revolucionario del arte de Friedrich, su ruptura total con la tradición. Cuando Friedrich coloca un paisaje sobre un altar y Ramdohr lo interpreta como una profanación de lo más sagrado, significa —como inversión revolucionaria de la conciencia— que a partir de ahí lo más sagrado puede situarse tanto en el plano inferior de las cosas como en lo cotidiano. Friedrich lo formuló así en 1820: "Lo divino está por todas partes, también en el grano de arena; lo he representado una vez entre los juncos."[16] Cuando Ramdohr criticaba como una arbitrariedad del pintor su desprecio de las reglas de la composición clara y el mensaje unívoco del cuadro, reconocía al mismo tiempo que esta subjetividad del artista y del espectador, la apertura del mismo cuadro, constituían rupturas decisivas con la tradición. Lo que Ramdohr criticaba, por fin, como el colmo de la transgresión de Friedrich —su "pretensión de simplicidad" a la moda, y su "afán de noble sencillez"— se ha convertido en realidad en el principio básico de la modernidad. El objetivo fundamental de ésta, la renovación constante, conducía a nuevas reflexiones sobre los orígenes y la sencillez, es decir, a un arte de la simplificación permanente. La importancia de este ideal para el "Altar de Tetschen" queda demostrada si se le compara con los primeros dibujos de su autor (cat. n*os* 3, 4). Vemos cómo Friedrich desarrolla el concepto pictórico de la cruz en la montaña a partir de las vistas de parques, y cómo lo sintetiza y radicaliza. La transformación del paisaje en cuadro simbólico se produce gracias al comentario alegórico del marco, con el que el artista, en consonancia con ese "afán de noble sencillez" tan denostado por Ramdohr, conecta con modelos medievales (véase el ensayo de Werner Hofmann).

El ataque de Ramdohr contra la sencillez pretenciosa de Friedrich estaba dirigido fundamentalmente contra su concepto del arte y su personalidad artística. Con igual vehemencia Friedrich fue defendido por sus amigos que aducían en su descargo las venerables tradiciones de la subjetividad artística —desde la locura sagrada de Platón hasta la estética del *Sturm und Drang* de Goethe. La estética de las reglas, proclamada por el Goethe clásico, entre cuyos poco inspirados seguidores se contaba Ramdohr, no estaba en contradicción con esa subjetividad sino que por el contrario se basaba en la teoría del genio del joven Goethe. "Al genio corresponde abrir camino y madurar por su propia experiencia; no admite regla alguna del exterior (...)."[17] Con esta apología de Rühle von Lilienstern, oficial del estado mayor prusiano, Friedrich que a sus 36 años acababa de comenzar su carrera artística, se convertía públicamente en una figura genial de lo nuevo.

Lo sublime

La carrera de Friedrich ya se encontraba sometida en gran medida a los mecanismos del mundo moderno del arte y a sus alternancias de exposición y crítica. Si la disputa con Ramdohr le había dado a conocer como un individualista y un innovador polémico, su participación en la exposición de la Academia de Berlín en 1810 le hizo famoso fuera de Dresde. En Berlín presentó dos cuadros de gran formato *Monje en la orilla del mar* (lám. 14) y *Abadía en el encinar* (lám. 15), sobre los que Goethe, despues de una visita al estudio del pintor el 18 de septiembre de 1810, comentó: "Visita a Friedrich. Sus magníficos paisajes. Un cementerio en la niebla. Un mar abierto."[18] Ambos lienzos provocaron un fuerte debate en Berlín, pero curiosamente fueron adquiridos por la Casa Real prusiana a instancias del príncipe heredero, el futuro Federico Guillermo IV, que entonces contaba 15 años.



14. Caspar David Friedrich, *El monje en la orilla del mar*, 1809/10, Staatliche Museen zu Berlín, Nationalgalerie, cat. nº 28.

Con *Monje en la orilla del mar* el artista despertó por primera vez la atención de los



literatos románticos. En el *Berliner Abendblätter* Kleist redactó y publicó los comentarios de los visitantes a la exposición que Brentano y Achim von Arnim habían oído —o decían haber oído— delante de *Monje en la orilla del mar*[19]. Citando a E. Young y sus *Night Thoughts*, a Ossian y a Kosegarten, Kleist enlazaba con la tradición nórdica que para él se manifestaba en la inmensa soledad del mar en el cuadro de Friedrich. Esta impresión de infinitud y al mimo tiempo la desviación radical del canon del paisaje clásico, evidente en la ausencia de elementos enmarcadores, está descrita en la famosa frase de Kleist según la cual el cuadro de Friedrich en su ilimitada uniformidad da la sensación de que "a uno le hubieran cortado los párpados".

Friedrich mismo en uno de sus pocos comentarios teóricos relacionó esta impresión a la idea de lo sublime: "Este cuadro es grande y, sin embargo uno lo desearía aún mayor, pues lo sublime en el concepto del tema está sentido con grandeza y exige mayor extensión en el espacio. Siempre es un elogio para un cuadro que lo deseemos de mayores dimensiones."[20] La idea de lo sublime formulada por Burke en su ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (Indagación filosófica a cerca de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello)* (1797) incidió a través de Kant y Schiller en la discusión estética en Alemania. Kant unía lo sublime con lo infinitamente grande en la naturaleza, frente a lo que el ser humano, infinitamente pequeño, desarrollaba un sentimiento de grandeza moral. Cuando Kant afirma que el melancólico posee un marcado sentido para lo sublime, comprendemos hasta qué punto la estética de lo terrible del siglo XVIII continúa viva en el monje de Friedrich que medita frente a un mar sin límites.[21] El melancólico monje, probablemente un autorretrato encubierto del artista, reflexiona frente a esa inmensidad sobre la grandeza de Dios, incomprensible para el ser humano, que se siente pequeño e insignificante ante ella. Pero gracias a su convicción de que como ser creado a semejanza divina puede alcanzar la vida eterna por su fe cristiana, domina esa grandeza inabarcable.



15. CASPAR DAVID FRIEDRICH,
Abadía en el encinar,
1809/10, Staatliche Museen zu Berlín,
Nationalgalerie, cat. nº 29.

Esta esperanza cristiana de salvación y retorno a Dios aparece también, como complementaria de *Monje en la orilla del mar*, en la claridad del cielo sobre el entierro de *Abadía en el encinar* (lám. 15). Dios está presente en la belleza y en los horrores de la naturaleza, pero aún así es incomprensible. El ser humano halla consuelo en su fe, que le puede reconducir a Dios. Este es el mensaje que Friedrich, como ya en su "Altar de Tetschen", repite aquí y en toda su obra posterior y que formuló en estos versos:

> "¿Por qué, me han preguntado a menudo,
> escoges como tema de la pintura
> tan a menudo la muerte, la vanidad y la tumba?
> Para vivir un día eternamente.
> Hay que entregarse a menudo a la muerte."[22]

El espíritu patriótico y democrático

La teología protestante en imágenes de Friedrich fue bien comprendida en su rigor y en su fuerza consoladora, como demuestra la compra de sus cuadros por el rey prusiano, recién enviudado en 1810. También fue comprendida sin duda su componente patriótica, evidente especialmente en *Abadía en el encinar* (lám. 15). El entierro entre las ruinas de una iglesia gótica es un tema que el artista ya había tratado, después de sus estudios en Copenhague, en un dibujo con todos los tópicos del romanticismo tenebroso y sentimental (cat. nº 7). En el cuadro posterior el tema, por el rigor de la

composición, se eleva al terreno de lo sublime y abandona el ámbito de lo pintoresco. Bajo el cielo iluminado por una luz esperanzadora Friedrich reúne demostrativamente todos los elementos que Goethe definirá más tarde como "negaciones de la vida: nieve, ruinas, monjes, tumbas, entierro"[23].

En 1810, después de las tremendas derrotas de Prusia en las batallas de Jena y Auerstedt (1806) y tras la ocupación del país por las tropas de Napoleón, estas "negaciones de la vida" bien podían ser interpretadas como una alegoría de la postración de los alemanes. El Goethe del *Sturm und Drang* ya había preparado el terreno para una interpretación política de la *Abadía en el encinar*. Desde su ensayo *Sobre la arquitectura alemana (Von deutscher Baukunst)* de 1773, en torno a la catedral de Estrasburgo, el estilo gótico era considerado —con marcado acento antifrancés— el estilo alemán por antonomasia. Los alemanes habrían tomado de sus bosques la verticalidad gótica. Por lo tanto, el gótico no sólo era un estilo alemán sino también un estilo natural. Cuando Friedrich sitúa su ruina gótica —inspirada libremente en la ruina del monasterio de Eldena— en un encinar subraya las connotaciones patrióticas de su cuadro con esta referencia a la encina, símbolo convencional del tesón germánico. El gótico en ruinas no representa únicamente la vieja religión ya superada y sustituida por la devoción de la naturaleza. La iglesia gótica derruida entre encinas es también una metáfora de la nación alemana, que en guerra santa contra Napoleón pasa momentos difíciles, pero en analogía con la vitalidad de las encinas, pueden esperar, con la ayuda de Dios, la restitución futura de su antigua grandeza. De acuerdo con esta convicción Friedrich situó los túmulos megalíticos de la prehistoria germánica a menudo entre encinas (cat. nº 26) como símbolos de la resistencia patriótica.

El espíritu patriótico de Friedrich está atestiguado abundantemente. A diferencia de amigos como Kersting, el pintor no tomó parte activamente en las Guerras de Liberación (1812-1814), pero sí apoyó económicamente al ejército de liberación. Cuando los franceses ocuparon Dresde, Friedrich abandonó la ciudad y se refugió en el Elbsandsteingebirge. La naturaleza con sus precipicios rocosos y sus cuevas, como nos la muestra la obra de Friedrich *Tumbas de héroes antiguos* (lám. 16) era un retiro sobrecogedor. Allí, entre los túmulos de los héroes que lucharon contra los romanos, los dos soldados franceses delante de la cueva, al fondo, parecen perdidos. Los arbustos en flor en este valle de la resistencia aluden a la recuperación de la fuerza natural por parte de los patriotas alemanes.



16. Caspar David Friedrich, *Tumbas de héroes antiguos*, 1812, Hamburger Kunsthalle.

Tras la victoria sobre Napoleón, Friedrich proyectó varios monumentos dedicados a la liberación que no fueron realizados en su totalidad, debido a que, como dijo Friedrich a Ernst Moritz Arndt, el pueblo no había conseguido la libertad a pesar de haber ganado la guerra: "Mientras sigamos siendo esclavos de los príncipes no se hará nada grande de este tipo. Donde el pueblo no tiene voz, tampoco se le permite sentirse y celebrarse a sí mismo."[25] El espíritu patriótico del artista adquiere un marcado acento democrático-republicano. Así se explica que mucho después de las Guerras de Liberación Friedrich siguiera pintando personajes con el traje tradicional alemán del siglo XVI. Esta vestimenta estaba prohibida en la Alemania de la Restauración desde 1819, como expresión provocativa de convicciones patrióticas y democráticas. En 1820 Friedrich se permitía bromear sobre sus dos *Hombres contemplando la Luna* (lám. 17) vestidos a la manera tradicional y dedicados a "conspirar demagógicamente"[26]. La interpretación que ve en este cuadro la victoria del cristianismo sobre el paganismo, expresada en la antítesis entre el abeto verde, a la izquierda, y la encina derrumbada sobre el túmulo megalítico a la derecha es a todas luces insuficiente. Más bien habría que decir que los personajes con el traje tradicional alemán, indomables como sus antiguos héroes y encinas, conquistarán como buenos



17. Caspar David Friedrich, *Dos hombres contemplando la luna*, 1819/20, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, cat. nº 53.



18. Caspar David Friedrich,
En el velero,
1819, Ermitage, San Petersburgo, cat. nº 52.

cristianos con la ayuda de Dios sus derechos y libertades, simbolizados por el traje tradicional de la burguesía alemana, ya liberada, de la época de Durero.

Sólo así se comprenderá que Friedrich se representara en 1818/19 a sí mismo y a su mujer en viaje de novios en un velero vestidos con el traje alemán tradicional (lám. 18). Este cuadro refleja políticamente un deseo. El solitario Friedrich, el "más impar de los impares" como se le llamaba[27], había contraído matrimonio en 1818 para sorpresa de amigos y familia con Caroline Bommer, hija del encargado de una tienda de pinturas de Dresde a la que llevaba 19 años. Ambos aparecen en el citado cuadro vestidos a la antigua usanza alemana y, por lo tanto, caracterizados como alemanes de ideas democráticas, en pleno viaje compartido de la vida. Su objetivo es la ciudad con torres góticas que se vislumbra en el horizonte y simboliza tanto el estado político ideal como el paraíso celestial. También en este caso coinciden la metáfora religiosa y la metáfora político-patriótica, ya que Friedrich, fiel a las reivindicaciones burguesas de su tiempo, entendía los derechos democráticos como derechos cristianos por excelencia.

En consonancia con estas ideas religiosas y democráticas el pintor proyectó la decoración interior, en estilo gótico, de la iglesia de Stralsund. En una carta al concejo da como razón para su elección del estilo gótico, que éste invitará a la humildad por su sencillez y dará la impresión de igualdad de todos los creyentes ante Dios, sin excepción: "En un edificio en el que todos se reúnen para postrarse ante Dios, ante el que no vale el prestigio personal, debería desaparecer cualquier diferencia entre las clases (...)."[28]



19. Caspar David Friedrich,
Paisaje con pueblo al amanecer (El árbol solitario),
1822, Staatliche Museen zu Berlín, Nationalgalerie,
cat. nº 63.

Vistas de la naturaleza

Friedrich no pintó únicamente paisajes religiosos y políticos sino —sobre todo— paisajes puros, vistas cuidadosamente observadas de la naturaleza. A Ludwig Richter le reprocha haber sido discípulo del pintor de paisaje Koch, pero no de la naturaleza: "La naturaleza hay que estudiarla en la naturaleza misma y no en los cuadros."[29]

La observación exacta es la premisa del arte de Friedrich y también su objeto. En la pareja de lienzos *Paisaje con pueblo al amanecer* (lám. 19) y *Luna saliendo sobre el mar* (lám. 20) las figuras son pensativos contempladores de una naturaleza observada con máxima exactitud. El pintor estaba muy satisfecho del color verde fresco del prado que domina el primer lienzo. Los paisajistas del pasado, decía pensando seguramente en Hackert, nos habían hecho creer que la naturaleza era por completo color marrón. Los innovadores impertinentes —entre los que se contaba— habían redescubierto el verde natural y fresco del paisaje.[30] A la desaparición del tono general marrón se une la representación de la "lejanía vaporosa", tan querida por Friedrich, y que el pintor capta en este *Paisaje con pueblo al amanecer* con detallismo casi hiperrealista y haciendo caso omiso de una perspectiva aérea escalonada, a través de una vista soleada sobre varios caseríos. Las montañas lejanas se difuminan en una neblina azulada.



20. Caspar David Friedrich,
Luna saliendo sobre el mar,
1822, Staatliche Museen zu Berlín, Nationalgalerie,
cat. nº 64.

El paisaje tan satisfactorio para el sentido de la realidad engaña sin embargo. No existe como tal ya que está compuesto a partir de varios dibujos anteriores sobre diferentes parajes. El procedimiento aditivo que Friedrich censuraba en los artistas académicos, tachándolo de obra de remiendo, fue practicado intensamente por él mismo e incluso considerado como un verdadero mérito artístico propio. Porque el "ojo corporal" debe observar y fijar la naturaleza en determinado momento, y el "ojo espiritual" ha de transformar estos estudios en un todo, que el artista no ve delante

sino dentro de sí. Pues "del artista se exige que vea más"[31]. El paisaje total creado por la visión interior corresponde en *Paisaje con pueblo al amanecer* a ese estado de ánimo que Friedrich sintió en 1822 durante un paseo vespertino y comunicó a su mujer: "Al atardecer salgo a pasear por el campo, con el cielo azul sobre mí y a mi alrededor los sembrados verdes y los árboles verdes no estoy solo; el que creó el cielo y la tierra está conmigo y su amor os protege a ti y a todos los habitantes del lugar."[32]

La contemplación del paisaje en el cuadro y delante del cuadro es, según estas palabras del pintor, una forma de servicio divino. La sensación de seguridad que trasmite *Paisaje con pueblo al amanecer* cede el paso, al observarlo más detenidamente, a la impresión de la inconmensurable grandeza de Dios. La amplitud sin límites de la mirada hacia la lejanía bajo un cielo infinito revela a través de los árboles secos, que el espectador descubre de repente, los edificios ruinosos y las zonas pantanosas peligrosas que en la luminosidad prometedora de la mañana este mundo es un campo de acción infinito y lleno de trampas para un hombre solo. De pronto parece que el pastor con su rebaño esparcido bajo los árboles y entre los charcos fuera consciente de su pequeñez y buscase allí abrigo y refugio, acosado por la extensión y la riqueza de la creación divina que invita a la enérgica actividad pero también a la humildad.

Si *Paisaje con pueblo al amanecer* incita a la salida activa al mundo de Dios, contando siempre con la ayuda del Buen Pastor para no sufrir descalabros en el empeño, en *Luna saliendo sobre el mar* la actividad humana ha llegado a su fin. A la luz de la luna las embarcaciones vuelven a puerto, la primera ya ha recogido sus velas. Las figuras vestidas al gusto de la ciudad descansan en la orilla en una gran piedra y contemplan la entrada de los barcos a la luz de la luna. En contraste con el ambiente emprendedor del paisaje matutino, aquí se conjura el final del viaje de la vida. Pero así como el *Paisaje con pueblo al amanecer* va más allá de su tema y nos habla de Dios como de una magnitud incomprensible, en *Luna saliendo sobre el mar* Friedrich no se limita a mostrar simplemente la paz vespertina con la entrada de las barcas al puerto. En su vista sobre la lejana e inasequible luna se expresa la añoranza de los ciudadanos, vestidos al gusto tradicional y expuestos en el paisaje, de un retorno a Dios. La firmeza de sus convicciones religiosas y democráticas queda tan atestiguada por la roca, en la que están sentados, como en *Paisaje con pueblo al amanecer* quedaba atestiguada el ansia de libertad del pastor por la encina. En uno y otro caso se trata de seres humanos con ideas cristianas y democráticas ante la eternidad, a la que por su fe se sienten destinados y cuya paz definitiva añoran en contemplación de la luna. El lienzo que nos ocupa no muestra pues un final sino un deseo, que va más allá de la vida y no puede ser satisfecho en ella. En este punto coinciden el paisaje matutino y el vespertino; ambos siguen el postulado de Friedrich: "Yo exijo de una obra de arte exaltación del espíritu y —aunque no necesaria y exclusivamente— impulso religioso."[33]



21. Caspar David Friedrich,
Niebla en el valle del Elba,
hacia 1821, Staatliche Museen zu Berlín,
Nationalgalerie, cat. nº 62.

Friedrich también pintó cuadros religiosos y atmosféricos con paisajes minuciosamente observados y realizados, desprovistos de figuras. Así *Niebla en el valle del Elba* (lám. 21) reproduce con exactitud casi científico-naturalista la consistencia variable de los bancos de niebla, las columnas de humo de una calera y las nubes bajas. Al positivismo de la representación de la realidad corresponde lo prosaico de la instalación industrial entre los campos y las montañas. La ambición burguesa del artista iba acompañada indudablemente del espíritu industrioso pragmático aquí ilustrado. Para su hermano Christian, ebanista de Greifswald, Friedrich diseñó, por ejemplo, una tienda con detalladas explicaciones para atraer a la clientela.[34] También le informaba de novedades útiles para su negocio como la fabricación de mármol falso: "Te podría resultar útil como novedad."[35] Ya en ocasiones anteriores Friedrich en su

interés por lo nuevo había escogido como tema de sus obras instalaciones industriales, por ejemplo, fábricas de cristal.

A pesar de su interés por estos temas, lo puramente fáctico, lo empírico a secas nunca fue un fin en sí mismo para el pintor. En 1816 rechazó la proposición de Goethe, que pretendía que le proporcionara vistas detalladas de formaciones de nubes, basándose en los estudios meteorológicos de Luke Howard.[36] Friedrich veía en un científismo de este tipo algo nocivo para su pintura de paisaje, en la que los fenómenos de la naturaleza debían conservar su carácter alegórico. La niebla no es sólo gris —decía— sino que "cuando un paisaje se envuelve en niebla parece más grande y sublime, potencia la imaginación y crea expectación como una muchacha tras un velo"[37]. A la transformación del paisaje en naturaleza sublime gracias a la ocultación, que en *Niebla en el valle del Elba* producen la niebla, el humo y las nubes, responde la luz solar en la zona del cielo. Sobre la cima de la montaña la luz del sol sale entre las nubes en tres haces, como un símbolo natural de la trinidad. También este paisaje de niebla, montado a partir de varios estudios presenta en la alternancia de campos, árboles, fábricas y casas un amplio abanico de actividades terrenas, que se dirigen a la montaña y la luz que aparece sobre ella, como intuyendo la divinidad inalcanzable.

En su alegato contra Friedrich, Ramdohr había afirmado categóricamente que un paisaje observado con exactitud no podía ser alegórico porque siempre se refería a sí mismo. Friedrich demostraba, sin embargo, en sus paisajes puros sin figuras que para él cualquier paisaje era sobre todo alegórico. Detrás de toda vista de la naturaleza se escondía para él otra vista. "Todo objeto encierra una infinita variedad de concepto y de representación."[38]



22. Caspar David Friedrich,
El Mar Glacial,
hacia 1823/24, Hamburger Kunsthalle, cat. nº 71.

La soledad del observador

La multiplicidad de significados es —como ya censurara Ramdohr— consustancial con la obra de Friedrich y, sin duda, el rasgo más fascinante de su arte. Sus paisajes aparentemente tan bien observados conducen al espectador con calculada estrategia de un posible significado a otro. Ninguno se excluye mutuamente. Todos son válidos según el punto de vista de cada espectador.

El Mar Glacial (lám. 22) puede considerarse como la representación de un acontecimiento actual, concretamente de la expedición al Polo Norte del inglés William Edward Parry en 1819-20. Pero nada nos impide interpretar el cuadro, al mismo tiempo como una alegoría política de no menor actualidad. El naufragio del barco en el hielo polar podría ser una metáfora de la resignación ante el fracaso, que en la Restauración sufrieron las esperanzas de derechos democráticos abrigadas durante las Guerras de Liberación.

Además de estas dos interpretaciones las placas de hielo dirigidas hacia el cielo sugieren un aspecto metafísico del cuadro. Helmut Börsch-Supan lo formula así: "El hielo eterno significa la eternidad divina, el barco encallado alude a la impotencia y a la fugacidad del ser humano ante Dios, así como a la imposibilidad de comprender su ser racionalmente."[39] En el catálogo de motivos sublimes de Kant el iceberg figura varias veces, porque su majestad inasequible produce miedo, terror y reflexión moral en el hombre.[40] En este sentido, Friedrich presenta en *El Watzmann* (lám. 23), cuadro pintado poco después del *Mar Glacial,* la montaña cubierta de hielo y nieve como una metáfora de la majestad inaccesible de Dios. Friedrich compuso esta cima que nunca había visto con estudios de su discípulo August Heinrich y con dibujos propios. Se

trata pues, desde la observación aparentemente exacta hasta los detalles de la vegetación, de la visión de una montaña de hielo y nieve, que ha de inspirar, tanto por la belleza imperecedera de la creación divina como por la inaccesibilidad de su creador, humildad a los hombres.

Los contemporáneos se quejaban de la insoportable soledad que expresaba este lienzo. Y en efecto Friedrich nos presenta en sus cuadros un sinfín de contempladores solitarios de la naturaleza. Su predilección por los parajes naturales solitarios que impone al espectador en y ante sus cuadros es evidente. El espectador se siente obligado a reflexionar ante ellos. Nota su posición de extraño en una naturaleza que en todo va más allá de sí misma y por lo tanto también más allá del espectador, volviéndose así indescifrable. La intuición de estos enigmas invita al que contempla los cuadros de Friedrich a adentrarse más y más en la insólita realidad de sus paisajes. Dejará vagar sus ojos por campos, prados, bosques, playas, mares y montañas y descubrirá en ellos una imagen de la naturaleza y su creador divino, que con cierta indiferencia integra en el ciclo de las horas del día y las estaciones del año, del devenir y del perecer, al mismo espectador, no sin darle señales de esperanza para su fe cristiana en la resurrección y la vida eterna en el más allá.

En y ante estos paisajes infinitos temporal y espacialmente, que han de ser leídos siempre como *paysage moralisé,* el espectador no termina de mirar. Tras cada vista se ofrece otra, debido también a la alternancia encadenada de los planos de observación. En los cuadros de Friedrich la observación interminable del paisaje conduce sin forzamiento alguno a la interpretación política y religiosa de la naturaleza. Y en este terreno reina la misma infinitud. Pues el programa político de libertad democrática proyectado en el paisaje se radicaliza ante el cambio constante de las vistas de la naturaleza y se convierte en utopía permanente. El ansia religiosa de salvación tampoco encuentra satisfacción en la naturaleza perpetuamente cambiante. Se mantiene como el ansia del espectador que en los paisajes de Friedrich, en estos fascinantes campos de imágenes llenos de signos multivalentes, es consciente de su soledad irreductible y de su deseo de otro ser. El paisaje de Friedrich evoca así, por la precisión calculada y visionaria de su observación, el deseo de algo que se escapa esencialmente a la observación y fundamenta la soledad del ser humano: su soledad como espectador.



23. CASPAR DAVID FRIEDRICH,
El Watzmann,
1824/25, Staatliche Museen zu Berlín,
Nationalgalerie.

Enfermedad, pobreza y muerte

La carrera artística de Friedrich fue como la de un cometa. Tras la disputa con Ramdohr y el éxito de la exposición de Berlín de 1810, que movilizaron la opinión pública, su arte se puso de moda. Los grandes personajes del mundo intelectual, artístico y político, visitaron su estudio: Goethe, Tieck, de la Motte-Fouqué, Cornelius, David d'Angers, el príncipe heredero de Weimar, los príncipes herederos de Dinamarca y Prusia, así como el futuro zar Nicolás I. Las cortes prusiana y danesa adquirieron sus obras, como también la corte de Weimar y el zar. Los verdaderos compradores, sin embargo, de las obras mostradas en las exposiciones anuales de Dresde, Weimar, Berlín, Königsberg, Hamburgo, Bremen y otros lugares del Norte de Alemania, así como de Praga y Viena pertenecían además de a la aristocracia a una elite burguesa ilustrada. A ella pertenecían amigos íntimos del artista como Carus y Dahl, el pintor noruego con el que Friedrich compartía desde 1823 su casa "An der Elbe 33".

Cuando en diciembre de 1835 Friedrich escribe a su protector, el consejero de Estado y escritor ruso Vassili Andreievich Shukovsky sobre los numerosos personajes

que visitaban su estudio, "de modo que se hablaba simultáneamente ruso, francés, italiano, inglés y alemán"[41] expresa más bien el deseo que la realidad del reconocimiento internacional, que ya no poseía por entonces. Enfermo desde 1824 sufrió en junio de 1835 un ataque de apoplejía que le paralizó, impidiéndole trabajar y sumiendo a la familia en la penuria económica, a pesar de que desde 1816 Friedrich recibía un modesto sueldo de la Academia de Dresde. En 1824 había sido nombrado profesor extraordinario para pintura de paisaje en la misma Academia, pero no obtuvo la cátedra y el correspondiente salario. La cura de reposo a la que se sometió en agosto de 1836 para restablecer su salud, pudo ser costeada gracias a la venta de varios cuadros suyos al zar Nicolás I, promovida por Schukovsky. En una nueva petición de éste al príncipe heredero Alejandro en 1838 insiste en que el artista está paralizado desde hace cuatro años y sufre gran penuria pues "por desgracia ha sobrevivido a su talento"[42]. Ya en 1820 la revista de Ludwig Schorn *Kunstblatt,* muy difundida, decía: "De año en año Friedrich se enfanga más en la densa niebla de la mística. Nada es suficientemente nebuloso e infinito para él. Por todos los medios intenta intensificar al máximo la tensión de sus emociones. Sus creaciones han dejado de ser obras de arte."[43]



24. Caspar David Friedrich,
Paisaje con tumba, ataúd y lechuza,
hacia 1836/37, Hamburger Kunsthalle, cat. nº 93.

Friedrich mismo registró con amargura este cambio en el gusto de la época. En sus notas sobre el arte y el mundo artistíco de 1830 dice sobre un pintor anónimo, que no es otro que él mismo: "En su día XX fue ensalzado exageradamente en los periódicos, ahora se le denigra exageradamente en los mismos periódicos y hasta por las mismas personas. Los críticos de arte —continúa— no retroceden ante los más bajos procedimientos para perjudicar a este artista: Le declaran loco y le quisieran ver encerrado en un manicomio con tal de librarse de él ..."[44]



25. Caspar David Friedrich,
Ataúd junto a tumba,
hacia 1836, Museo Pushkin, Moscú.

El artista como ser marginal de la sociedad se convierte en el caso de Friedrich en la espantosa visión de un pintor que por "su tendencia a pintar temas sombríos" ha de ser internado en un sanatorio. "¿Me encuentra usted también tan monótono?", preguntaba ya en 1822 Friedrich al escritor de la Motte-Fouqué y comentaba que por su afición a los parajes solitarios se había aislado por completo del ambiente artístico. "Dicen que no sé pintar nada más que luz de luna, puestas de sol, amaneceres, mar y playa, paisajes nevados, cementerios, prados, arroyos de montañas, acantilados y cosas por el estilo. ¿Qué opina usted?". El escritor respondió: "Pienso que cuando se piensa y pinta como usted se pintan infinitas cosas en temas parecidos."[45]

Dos dibujos a sepia (lám. 24, 25) de 1836/37, cuando Friedrich había renunciado ya al óleo por su enfermedad, ilustran el problema. De igual formato, ambos dibujos que representan dos ataúdes junto a tumbas abiertas fueron considerados como pareja aunque no se pudiera precisar bien por qué. Sin embargo, las diferencias entre uno y otro son reveladoras. Uno de los dibujos muestra un ataúd sobre el que se posa una lechuza junto a una tumba abierta en un paisaje amplio de costa bajo la luna (lám. 24). El otro presenta, en evidente contraste, el ataúd junto a la tumba en un cementerio a la luz del día (lám. 25). La diferencia de ambiente sugiere que en el primer caso, el del ataúd con la aterradora lechuza, se trata de la tumba de un pecador, quizá de un suicida que no puede ser enterrado en el cementerio.

Estas elucubraciones son sin duda pura especulación, pero Friedrich nos da una explicación a través de la alegoría. Según la convención alegórica la lechuza es el pájaro de la muerte y de la sabiduría.[46] En el primer dibujo la lechuza representa una sabiduría que da la espalda a la sabiduría divina simbolizada por la luna, se trata pues de la sabiduría terrena. El que ha seguido toda su vida esta sabiduría cae en la muerte eterna —como muestra el pintor con el macabro motivo de la tumba—. Pero el que, como el espectador, mira más allá del ataúd al paisaje costero, iluminado por la

luz divina —el que sabe ver la naturaleza como huella de lo divino y aspira a ello con la fe— puede esperar la salvación y la resurrección. A estos objetivos se refiere también la tumba en el cementerio. A su borde crece un abedul entre cuyas ramas desnudas están sujetas una cruz, un ancla y coronas de flores, que aluden a las tres virtudes cardinales cristianas: fe, esperanza y caridad. Al ser humano aquí enterrado se le abre la perspectiva de la salvación, después de la muerte, y la vida eterna, representada según la convención alegórica por la hiedra que trepa por el muro del cementerio.

En esta pareja de obras tardías Friedrich sintetizó una vez más en una antítesis de imágenes sus ideas sobre la grandeza de Dios y de la naturaleza, sus convicciones sobre el saber y la fe, sobre la vida recta y la muerte, y finalmente sobre la soledad ineluctable de la existencia terrenal y el posible consuelo en el más allá. Caspar David Friedrich murió el 7 de mayo de 1840 en Dresde.

NOTAS

1. Citado según Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen,* Munich, 1968, pág. 235. Para las siguientes reflexiones sobre la vida y la obra de Friedrich me resultaron especialmente útiles Werner Hofmann, "Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung", en: cat. exp. *Caspar David Friedrich 1774-1840,* Hamburger Kunsthalle, 1974, pág. 69 y ss., Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich,* 4ª ed. Munich, 1987, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk,* Colonia, 1974.

2. Véase Hinz, 1968, pág. 201 y ss., 229 y ss.

3. Hinz, 1968, pág. 83.

4. Kleist, véase Hinz, 1968, pág. 222. Para la relación entre Friedrich y Kosegarten véase Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des XIX. Jahrhunderts,* Düsseldorf, 1971. *(Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft,* vol. II), pág. 112 y ss.

5. Véase cat. exp. *Caspar David Friedrich und Dänemark,* con ensayos de Kasper Monrad y Colin J. Bailey, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1991.

6. Véase Hans Dickel, *Caspar David Friedrichs Kleines Mannheimer Skizzenbuch,* en: H. Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit, Weinheim,* 1991, pág. 2 y ss.

7. Helmut Börsch-Supan, véase Dickel 1991, pág. 29.

8. Hinz, 1968, pág. 206.

9. Citado según Jensen, 1977, pág. 62. Sobre la crítica de Friedrich del sistema académico véase Hinz, 1968, págs. 93 y 104.

10. Hinz, 1968, pág. 86.

11. Hinz, 1968, pág. 230.

12. Véase Jörg Traeger, "Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich", en: *Runge. Fragen und Antworten.* Simposio de la Hamburger Kunsthalle, Munich, 1979, pág. 96 y ss.

13. Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften,* Hamburgo, 1840, vol. I, pág. 7.

14. Citado según Börsch-Supan, 1987, pág. 80.

15. Todos los textos de la disputa con Ramdohr en Hinz, 1968, pág, 137 y ss.

16. Citado según Börsch-Supan, 1987, pág. 120.

17. Otto August Rühle von Lilienstern, citado según Hinz, 1968, pág 193.

18. Citado según Börsch-Supan, 1987, pág. 82.

19. Hinz, 1968, pág. 222 y ss.

20. Hinz, 1968, pág. 97.

21. Sobre lo sublime véase Samuel H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in 18th Century England,* Nueva York, 1935. Para la recepción de estas teorías en Alemanía véase la introducción de Friedrich Bassenge a su traducción de Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen,* Hamburgo, 1980, pág. 9 y ss. Para la relación entre lo sublime y el temperamento melancólico de Kant véase Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung,* Stuttgart, 1977, pág. 53 y ss. Para Caspar David Friedrich véase Monika Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen,* en: Merkur, 9/10, 1989, pág. 820 y ss. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape,* Londres 1990, pág. 180 y ss. y Hilmar Frank, *Die mannigfachen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs,* en: Idea, X, 1991, pág. 178 y ss.

22. Citado según Börsch-Supan, 1987, pág. 9.

23. Goethe en 1825 sobre *Klosterhof im Schnee* de Lessing, citado en cat. exp. Die Düsseldorfer Malerschule, Kunstmuseum Düsseldorf, 1979, pág. 388.

24. Véase Peter-Klaus Schuster, Schinkel, *Friedrich und Hintze.* Zur romantischen Ikonographie des deutschen Nationalgefühls, en: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft,* vol. XXXV, 1981, pág. 18 y ss.

25. Hinz 1968, pág. 25. Véase también Hans Dickel, *Caspar David Friedrichs Plan für ein Denkmal der Befreiungskriege,* en: Dickel, 1991, pág. 43 y ss.

26. Citado según Jensen, 1977, pág. 141.

27. Citado según Börsch-Supan, 1987, pág. 44.

28. Hinz, 1968, pág. 35.

29. Hinz, 1968, págs. 85, 125.

30. Hinz, 1968, pág. 132 y ss.

31. Hinz, 1968, págs. 124, 128.

32. Hinz, 1968, pág. 48.

33. Hinz, 1968, pág. 128.

34. Hinz, 1968, pág. 44.

35. Hinz, 1968, pág. 47.

36. Véase Jensen, 1977, pág. 81.

37. Hinz, 1968, pág. 133.

38. Hinz, 1968, pág. 121.

39. Börsch-Supan, 1987, pág. 144.

40. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* Hamburgo 1963, 2º libro, cap. 28, pág. 111.

41. Hinz, 1968, pág. 71.

42. Hinz, 1968, pág. 236.

43. Citado según Jensen, 1977, pág. 10

44. Hinz, 1968, pág. 123

45. Citado según Jensen, 1977, pág. 85.

46. Véase Heinrich Schwarz y Volker Plagemann, "Eule" en: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte,* Stuttgart 1937, vol. VI. apartado 288 y ss.

Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico[1]

Hans Joachim Neidhardt

"El arte no es la representación de lo visible, sino la visualización de lo oculto"

Paul Klee

"Kunst ist nicht Darstellung des Sichtbaren, sondern Sichtbarmachen des Verborgenen".
PAUL KLEE

La frase de Paul Klee se refiere de manera especial al espíritu del arte romántico alemán. Philipp Otto Runge, el profeta de la nueva pintura de paisaje, cita como su verdadero criterio que en ella el hombre impone sus propios sentimientos a las cosas que le rodean "y así todo recibe significado y expresión".

Con estas palabras, sin duda, queda definida la cualidad diferenciadora del paisaje romántico frente al tradicional —una cualidad que se distancia de todo arte meramente representativo, si es que existe un arte tal. Con "significado y expresión" Runge se refiere a algo interior. Esta interioridad, que también se ha llamado "alma romántica", se presenta en tan diversas facetas, que a veces queda en suspenso el mismo concepto general de Romanticismo. ¿Acaso puede abarcar concluyentemente maneras de expresión heterogéneas como las de Philipp Otto Runge y Moritz Schwind, Caspar David Friedrich y Ludwig Richter? No hay que olvidar que les separa el espacio temporal de una generación, durante la que el espíritu del Romanticismo no cambia esencialmente. El paisaje de Friedrich parece estar separado por mundos del de Richter y, sin embargo, ambos son "románticos". Cuando Richter pintó su primer cuadro de Schreckenstein en 1835, Friedrich, paralizado por una ataque cerebral dejó de pintar. Su arte era considerado abstruso y despreciado por anticuado.

Con el tiempo se demostrará que el artista más joven se sitúa en una tradición antigua, que llena de contenido romántico tardío una forma establecida, mientras que Caspar David Friedrich inventa para su mensaje una nueva forma, completamente original. El es un revolucionario, Richter un reformista.

*

En su famosa interpretación de *Monje en la orilla del mar* (lám. 1) de Friedrich, Heinrich von Kleist escribe, refiriéndose a la figura frente al mar: "Nada puede ser más triste y más insoportable que esta posición en el mundo: ser la única chispa de vida en el amplio reino de la muerte, el solitario centro del círculo solitario. El cuadro con sus dos o tres misteriosos objetos se presenta como el apocalipsis..."[2] Las palabras esclarecedoras de Kleist captan el sentido más profundo de esta obra. Resumamos los conceptos clave: triste, insoportable, solitario, muerte, apocalipsis —la posición del ser humano en el mundo, caracterizada como situación de peligro, exposición y soledad.



1. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Monje en la orilla del mar*, 1808/10, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Pocos años después de la creación de *Monje en la orilla del mar* Arthur Schopenhauer expresó la posición del hombre en el cosmos, representada en el cuadro de Friedrich, con estas palabras: "En el espacio y en el tiempo infinitos el individuo se ve como magnitud finita, es decir, insignificante con respecto a aquellos, lanzado a ellos; y a causa de esa infinitud siempre posee una noción relativa, nunca absoluta, del cuándo y dónde de su propia existencia, pues su situación y su duración son partes de un todo infinito y sin límites."[3]

A nosotros nos interesa aquí en primer lugar la cuestión de los medios artísticos, con los que Friedrich produce la impresión descrita por Kleist. El escritor entra en este aspecto formal del cuadro con esta frase: "...y como en su uniformidad e inmensidad el cuadro tiene como primer plano únicamente el marco, parece como (...) si a uno le hubieran cortado los párpados."[4]

Con Kleist constatamos, en efecto, la falta de un enmarcamiento interior, de



2. Adrian Ludwig Richter,
Valle cerca de Amalfi,
1826, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



3. Giovanni Bellini,
Bacanal,
1514, National Gallery, Washington.

cualquier apoyo de la mirada; vemos la horizontal monótona, ininterrumpida, de la superficie marina, la tremenda profundidad del espacio a pesar de faltar algo que dirija la mirada hacia el fondo, la estrechez y desnudez de la orilla como base del hombre, que solo, pequeño y desprotegido se enfrenta a la amenazadora infinitud. "¡Qué solo está cada uno en la gran cripta del universo!", exclama Jean Paul.

Con este cuadro, su obra más radical, Friedrich es el primero en atreverse a expresar a través del paisaje esta vivencia "moderna" del mundo. Y es importante notar que el cuadro no nos transmite su mensaje con mero simbolismo de contenido, sino que nos conmueve en primera línea con los valores expresivos de las formas. Sobre este simbolismo de la forma el psicólogo Carl Gustav Jung dice: "La figura no necesita una interpretación, representa su propio sentido."[5] Esto es evidente sobre todo si comparamos la obra de Friedrich con un paisaje de Ludwig Richter. Analicemos *Valle cerca de Amalfi con vistas a la bahía de Salerno,* pintado por Richter en 1826 en Italia (lám. 2).

También aquí un hombre mirando hacia el mar constituye el centro del cuadro. Pero este hombre no está solo y el mar se vislumbra en la lejanía, en un encuadre limitado, rodeado por un bello decorado natural. El cuadro de Richter es —comparativamente— convencional y está compuesto según los principios tradicionales del paisaje de los siglos XVII-XVIII. Los árboles y las rocas están colocados como piezas de decorado en un escenario, escalonados hacia el fondo, alegrando la vista con superposiciones y vistas interesantes. La poderosa roca en el centro forma una barrera contra el "mundo" y delimita un espacio protegido, un *locus amoenus* que reúne plantas pujantes, animales vigorosos y seres humanos alegres en armonía con el bello entorno.

El joven Richter, que contaba 23 años, utilizaba por primera vez un esquema de composición que podríamos definir como "espacio de seguridad". Por estructura y principios se opone totalmente al paisaje de Friedrich, que Richter rechaza por convicción. Sin embargo, Richter no había inventado este tipo de composición , desarrollado en la pintura y los grabados europeos de hacia 1500, concretamente en Giovanni Bellini. En su *Bacanal* de 1514 (lám. 3), en la que Ticiano pintó la parte izquierda del paisaje del fondo[6] hallamos el modelo de Richter. El pintor alemán vio esta obra en Roma en la colección Camuccini y quedó profundamente impresionado: "Así han de pintarse los paisajes, así ha de ser entendida la naturaleza", escribió en su diario. La evolución de este tipo de paisaje, al que la figura humana pertenece por necesidad como elemento significativo, está relacionada con el instinto básico del ser humano que busca refugio, seguridad y protección ante la amenaza de las fuerzas incalculables de la naturaleza y la agresión de otros hombres.

Un ejemplo conocido de este tipo de paisaje con figuras es el *Descanso en la huida* de Lucas Cranach, pintado en 1504, es decir, diez años antes que la obra de Bellini (lám. 4). La leyenda bíblica es trasladada desde oriente al bosque alemán, y tres siglos antes del Romanticismo alemán conjura un ambiente de cuento, como lo conocemos de los cuadros de Schwind y Richter.

Limitado hacia el fondo por una roca cubierta de bosque y un gran abeto, que extiende sus ramas protectoras sobre los fugitivos, el radio de acción de éstos parece exiguo con unos pocos metros de profundidad. Tanto más eficaz resulta el contraste con la amplitud de la vista, que se abre sobre el paisaje a la derecha del grupo de figuras.

También la iconografía de San Jerónimo, el ermitaño penitente en el desierto, utiliza a menudo formas de paisaje protector. He aquí un ejemplo de Alberto Durero (lám. 5)[7], en el que el desierto autoimpuesto se transforma para el santo en un lugar amable, protegido, idílico.



4. Lucas Cranach,
el Viejo, *Descanso en la huida,*
1504, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.



5. Alberto Durero,
San Jerónimo en el desierto,
hacia 1496, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.



6. Salomon Gessner,
Filis y Cloe,
1775.

El romántico tardío Richter se refiere por primera vez al paisaje bucólico de fines del siglo XVIII con su *Valle cerca de Amalfi.* La observación de Christian Ludwig von Hagedorn, uno de los teóricos contemporáneos del género, coincide exactamente con "Amalfi": "La montaña sobresaliente de la lejanía cerrada impide a los ojos penetrar más adelante." Al espacio infinito de Friedrich se opone un espacio confortablemente limitado, cerrado y comprensible.

No puede, pues, sorprender que el joven Richter, ya en 1821, se sintiera atraído por Salomon Gessner y reconociera como el tipo de paisaje acorde con su mentalidad y, por tanto, por perseguir, "lo amable, encantador y estrecho", como él mismo definía el arte de Gessner (lám. 6).

Jean Paul definió lo idílico "como la representación de la felicidad en la limitación". Este contenido programático coincide con la ideología subyacente al tipo de paisaje descrito más arriba. Gessner lo desarrolló a finales del siglo XVIII en sus paisajes intimistas y lo describió en sus escritos como espacio natural, circunscrito, aislado del mundo y visto desde cerca. Estas son sus palabras: "También me perdería por regiones solitarias, en el laberinto de los arbustos, en la orilla seductora de un arroyo. Allí una sombra densa me atraería a descansar, allá una cascada rumorosa alejada de todo camino. ¡Qué hermoso es cuando lejos del ruido no suena a nuestro alrededor otro sonido que el de un cercano arroyo, el zumbido de la abeja o el paso de una lagartija huyendo por la hierba..."[8]

El comportamiento de los seres humanos en el paisaje idílico está determinado por la calma, la paz, la despreocupación y —si es posible— la intemporalidad y la quietud absoluta. Todos estos elementos pueden encontrarse en el ejemplo clásico del idilio romántico tardío, el cuadro de Richter titulado *Genoveva en la soledad del bosque* (lám. 7). Su composición, trasladada a lo diminutivo de la placidez del bosque y del cuento alemanes, se asemeja a la del *Valle cerca de Amalfi.* Pero lo que allí recuerda a Koch, el maestro de Richter, y el paisaje heroico aquí ha desaparecido. Rocas y bosque limitan a unos pocos palmos el amable pedacito de hierba delante de la cueva. Falta la apertura hacia la lejanía. No hay ningún movimiento. La mirada y el pensamiento permanecen en el reducto de lo próximo y familiar.



7. Adrian Ludwig Richter,
Genoveva en la soledad del bosque,
1842, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



8. ADRIAN LUDWIG RICHTER,
Cortejo nupcial en primavera,
1847, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



9. CLAUDE LORRAIN,
Paisaje con la huida a Egipto,
1647, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister.

El interés romántico por la leyenda medieval de la santa y condesa palatina Genoveva lo comparte Richter con otros artistas de su época, por ejemplo Ludwig Tieck y Robert Schumann. Su cuadro sin embargo, es algo más que una simple ilustración de un episodio literario. La pregunta por su contenido significativo conduce a reflexiones de principio sobre la función psíquica y social del paisaje idílico como forma artística. Klaus Bernhard escribe en 1977 sobre este tema: "La conciencia de la pérdida de una existencia natural crea una compensación necesaria en el idilio. Este constituye un contraproyecto a la sociedad real. El idilio está, por tanto, en función de la sociedad. Con el cambio de ésta se altera su contraproyecto: el idilio. Este es , en consecuencia, crítica social sublimada al proponer un mundo mejor. Sublimada en el sentido de que no posee una capacidad transformadora de la sociedad. Desde el punto de vista artístico el idilio es crítica social, desde el punto de vista psicológico es compensación"[9].

Lo que se compensa, es decir, se anula ficticiamente, es la distancia creada por la civilización entre el hombre y la naturaleza, "esa terrible escisión en los hombres y la sociedad" (Christa Wolf). Como el idilio representa un anhelado estado ideal de bienestar individual, posee a menudo —aunque no siempre— rasgos utópicos. Los proyectos de mundos utópicos existen desde los primeros tiempos de la cultura humana. A su tradición pertenecen la Edad de Oro de Hesiodo y Ovidio, la Arcadia griega, el Jardín del Edén de la Biblia y el *hortus conclusus* del arte medieval. Un contraproyecto de ese tipo es sin duda también el cuadro de Richter *Cortejo nupcial en primavera* (lám. 8), un cuadro en el que la descripción realista de la naturaleza se funde con un montaje artístico-teatral en el sentido del esquema del espacio-refugio, definido más arriba, para crear una utopía romántico-tardía de la felicidad. Para Richter el "paraíso terrenal" no se localiza en una Arcadia legendaria, sino en los parajes familiares de Sajonia o Bohemia[10]. El hecho de que las escenas costumbristas utilizadas como pretexto representen un episodio, que si no es contemporáneo, al menos es un acontecimiento de la vida cotidiana, acrecienta la apariencia de verosimilitud. A pesar de todo, está claro que nos hallamos ante la metamorfosis romántico -tardía-folclorística del paisaje ideal con rasgos idílicos, desarrollado en los siglos XVI y XVII, que como es sabido, encontró en la obra de Claude Lorrain su ejemplar manifestación de amplia influencia (lám. 9).

En los paisajes de Claude "un mundo grande, de belleza significativa, armoniza con las figuras", para utilizar las palabras de Goethe. La naturaleza y los seres humanos se presentan sobre un amplio escenario de gran profundidad. El paisaje no está vivido visualmente, sino imaginado nostálgicamente; en él los hombres —según Goethe— "tienen pocas necesidades y grandes sentimientos". El renovador de este tipo de paisaje en el siglo XIX es Joseph Anton Koch, el maestro de Richter en Roma. Su "paraíso terrenal" es más o menos localizable geográficamente, a diferencia de los paisajes fantásticos de Claude Lorrain[10].

En cualquier caso se halla en Italia, pues como dice Carl Ludwig Fernow "el cielo, la tierra y el mar son aquí más bellos, las formas de la naturaleza animada e inanimada son más nobles y agradables, la vegetación más rica, los colores más vivos, los sonidos más cálidos y armoniosos, las construcciones y el atuendo de más gusto y más pintorescos que en otros países especialmente los nórdicos."[11] "Por eso tenía que ser en Italia donde la pintura de paisaje se alzara, más allá de la imitación, hacia el ideal; por eso el paisajista sólo podrá desarrollar su talento para el superior estilo poético de su arte en Italia."[12] Las construcciones paisajísticas de grandes espacios de Koch evitan lo "bonito, amable y estrecho" del idilio que atrae al joven Richter. En ellas alienta el espíritu amplio del paisaje universal. Se relacionan con los altos idea-

les de la humanidad que propugna la joven burguesía revolucionaria, y corresponden a la imagen humana de un David, un Füssli o un Carstens. Su concepto teórico queda definido , por ejemplo, en la *Theorie der Gartenkunst* (1799) *(Teoría del arte de los jardines)* de Hirschfeld: "Odiamos las limitaciones y amamos la amplitud y la libertad (...). La contemplación de pequeños conjuntos en un lugar delimitado ¡cómo nos cansa y fatiga! ¡Qué refrescante resulta, por el contrario, la vista de todo un paisaje con montes, rocas, anchos ríos, bosques! ¡Cómo se ensancha nuestra alma, cómo empeña todas sus fuerzas y trabaja para captar todo!(...) Así se manifiesta fuerte y visible el amor del hombre por la grandeza, que parece proclamar su alto destino."[13] El paisaje universal de Koch es la parábola de un proyecto del mundo racionalista y optimista. El mundo se presenta despejado y comprensible, un cosmos de partes armónicamente ensambladas, cerrado en sí mismo y cargado de significado plástico. Un mundo que es antropocéntrico, a pesar de su grandeza. El hombre le impone con orgullo sus coordenadas, se siente de un modo natural a gusto en él. Aún no es el ser amenazado de la obra de Friedrich, ni el que busca protección en la "cueva ecológica" del espacio-refugio de Richter. Goethe expresó este estado utópico de armonía ideal entre hombre y naturaleza en la segunda parte de *Fausto*:

"Aquí el bienestar se hereda.
El rostro sonríe y también la boca.
Cada cual es inmortal en su puesto.
Todos están contentos y sanos".

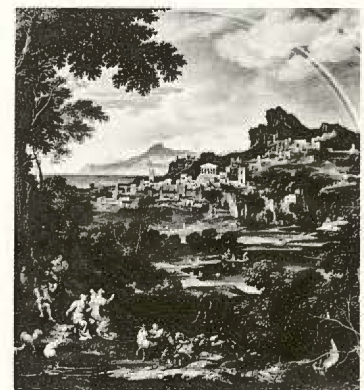
"Hier ist das Wohlbehagen erblich
Die Wange heitert wie der Mund
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund".
JOHANN WOLFGANG GOETHE

Pero la realidad es otra. El mundo está en crisis y el hombre se siente abandonado y expuesto en la sociedad resquebrajada del feudalismo terminal y el capitalismo incipiente. "En la relación del hombre con el universo ha desaparecido el calor humano."[14] Friedrich Nietzsche lo expresa así en su poesía *Vereinsamt (Solitario):*

El mundo —¡una puerta
hacia mil desiertos mudos y fríos!
Las cornejas graznan
y abandonan con vibrante vuelo la ciudad.
Pronto nevará.—
¡Pobre del que no tiene patria!

"Die Welt — ein Tor
zu tausend Wüsten stumm und kalt!
Die Krähen schrei'n
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt.
Bald wird es schnein.—
Weh dem, der keine Heimat hat!"
FRIEDRICH NIETZSCHE

Lo que aquí se expresa es el sentimiento de desolación, de desarraigo del hombre. Sin duda va más allá de Friedrich, e incluso de Schopenhauer. Pero en ellos, nacidos una generación antes, ya se anuncia este estado de ánimo. En los paisajes de Friedrich la naturaleza ya no tiene medida humana, se ha vuelto inconmensurable. No es ya un jardín amable y familiar para el hombre, que la siente como un gran y extraño misterio, un enigma sagrado al que se enfrenta atemorizado. A diferencia del arte de Koch, en el que cada objeto tiene su lugar fijo en un espacio continuo comprensible y el cuadro como tal, encierra un escenario autónomo y delimitado, el paisaje de Friedrich (lám. 1) aparece como un segmento de un mundo que se prolonga indefinidamente hacia el fondo y hacia los lados, y constituye en realidad un fragmento. A esta impresión contribuye en nuestro ejemplo la ausencia de cualquier límite lateral. Los cuadros de Friedrich, a pesar de ser paisajes del silencio y la quietud exterior, son lo opuesto del idilio, pues les falta la cualidad del contento en la pura actualidad. Peter Märker ha hecho incapié en la dimensión de lo histórico en los cuadros de Friedrich [15], que se evoca por la composición y por determinadas metáforas recurrentes como puerta, verja, muro, precipicio y montaña que han de ser superados o alcanzados mentalmente. Los conceptos de movimiento dirigido, de "camino de la vida" o "viaje de la vida", que como es sabido, juegan un papel clave en la ermenéutica de



10. JOSEPH ANTON KOCH,
Paisaje heroico con arco iris,
1805/15, Bayrische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek, Munich.

Friedrich, expresan claramente lo expuesto. El vocabulario iconográfico de Friedrich contiene signos de amenaza a los que se opone, contradictoriamente, un simbolismo de la vida y la esperanza. El concepto de paisaje de Friedrich sigue un principio dual, del que extrae su tensión espiritual. Esta se presenta como polaridad muerte-vida, tristeza-añoranza, resignación-esperanza, limitación terrena del hombre-infinitud de la naturaleza trascendente. Esta polaridad es patente precisamente en cuadros de amenaza y fugacidad como *Precipicio rocoso en la Suiza sajona* (lám. 11), en el que el abismo en primer plano, con un abeto caído, simboliza la muerte, aunque no como un estado final sin salida, sino como un camino que conduce hacia las profundidades. Pero también puede ser paso hacia las rocas del fondo que se alzan como las altas torres de una catedral hacia el cielo luminoso. El hombre ha de atravesar los abismos.

Amenazado se asoma desde las rocas a las profundidades como en la xilografía juvenil *Mujer con cuervo al borde del abismo* (lám. 12). La alegoría de la muerte con la mujer joven, que mira fuera del grabado, tiene la expresión del destino fatal. Estamos ante el ser humano acosado por su situación existencial límite, al que un cuervo en la rama desnuda de un árbol seco, canta una canción fúnebre. También en este caso, las imágenes de la esperanza como las rocas y el abeto o las cimas más allá del abismo, responden a los símbolos de muerte del primer plano.



11. Caspar David Friedrich, *Precipicio rocoso en la Suiza sajona*, 1822/23, Kunsthistorisches Museum, Viena.

La amenaza no se vive sólo como destino individual, sino también como destino colectivo. La profética declaración de principios, de Runge sobre la pintura de paisaje comienza así: "Algo está desapareciendo entre nosotros. Estamos al borde del final de todas las religiones surgidas de la católica..."[16]. Norbert Schneider resalta con razón la conciencia de crisis social que reflejan estas palabras: "Al resquebrajarse la religión y las instituciones que la sustentan, dejaron a ese colectivo social indiferenciado, que Runge llama "nosotros," abandonado a un estado de anarquía abocada al abismo[17]". El arte de Caspar David Friedrich responde a ese estado. Formas naturales como desfiladeros, abismos, cuevas con las que se asocia peligro y que conceptualmente se asocian con las fuerzas telúricas de las profundidades, se convierten en sus cuadros en símbolos de muerte. No pertenecen en ningún caso al mundo de conceptos e imágenes del idilio. Si excepcionalmente aparecen en ese contexto como por ejemplo la cueva en el cuadro de Santa Genoveva de Richter, su significado es opuesto, pues en este caso la cueva no es tumba, sino refugio y espacio de supervivencia para los personajes expuestos a las agresiones de la naturaleza.

Si comparamos esta obra con otro cuadro romántico con bosque, *El cazador en el bosque* de Friedrich, 1813/14 (lám. 13) comprederemos inmediatamente que no existe en la pintura de paisaje un simbolismo que abstraiga del contexto de contenidos y que —en otras palabras— debemos partir de la ambivalencia de las formas de la naturaleza, como también de otros objetos creados por el hombre, en lo que se refiere a su contenido significativo. Lo que a primera vista parece una situación análoga, —en ambos cuadros vemos seres humanos abandonados en la soledad de un claro del bosque— a fin de cuentas expresa contenidos completamente opuestos. El bosque invernal con su colorido marrón rojizo, sin atisbo del verde esperanza, amenaza al perseguido. La falange de gigantescos abetos se le opone como un muro infranqueable. En vano, el soldado busca una salida entre los apretados troncos. Casi sobran los dos troncos con el cuervo solitario, en el primer plano, para caracterizar el lugar como un lugar de la muerte.

Richter, por el contrario, dispone su claro del bosque veraniego (lám. 7) como un habitáculo confortable. Un arroyo ofrece el agua, fuente de la vida, y la cierva ofrece su leche. El sol calienta, las flores brillan y exhalan su perfume. La cueva protege, el bosque esconde a los perseguidos y les da refugio y posibilidades de supervivencia.[18]



12. Caspar David Friedrich,
Mujer con cuervo al borde del abismo,
hacia1803, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



13. Caspar David Friedrich,
Cazador en el bosque,
1813/14, Colección privada, Bielefeld.



14. Adrian Ludwig Richter,
¡Mira el gran mundo!,
1859.

La preferencia del romanticismo tardío del Biedermeier por el tópico del "bosque-refugio" no sólo se expresa en la pintura sino también en la literatura de la época. Son conocidos los versos de Eichendorff:

"¡Oh valles anchos, oh montañas,
oh bello y verde bosque,
tú, de mis alegrías y tristezas
piadosa morada!

¡Fuera pasa el mundo afanoso,
siempre engañado,
cúbreme con tus ramas,
pabellón de verdor!"[19]

"O Täler weit, o Höhen,
O schöner grüner Wald,
Du, meiner Lust und Wehen
Andächt'ger Aufenthalt!
Da draussen, stets betrogen,
Saust die geschätfge Welt,
Schlag noch einmal die Bogen
um mich, du grünes Zelt!"
Joseph von Eichendorff

A diferencia del cuadro de Richter en los versos de Eichendorff, se manifiesta con claridad la causa social de la huida nostálgica al bosque. Es sobre todo el horror ante la industrialización incipiente el que provoca el rechazo de los románticos y el que explica su negativa a plasmar artísticamente los fenómenos que ese proceso producía en el paisaje. Entre el sinnúmero de manifestaciones sobre el malestar antiindustrial citaremos unas frases de Ludwig Richter sobre la ciudad medieval de Meissen: "La cultura moderna ha introducido desgraciadamente en este armónico conjunto disonancias estridentes, feas y molestas que para los ojos del artista tienen el mismo efecto que el estridente sonido de un silbato de vapor tendría en un himno de Mozart."[20]

En el paisaje de Richter el espacio próximo, cerrado por completo hacia el fondo, es una excepción. En general y, como sucede en Cranach y Durero, junto a las escenas de género del primer plano se abre una vista hacia la lejanía, que introduce en el cuadro al menos un fragmento de la profundidad espacial, sólo cerrada parcialmente. Así a la dicha de sentirse en el hogar en un espacio abarcable se une como sentimiento contrapuesto la conciencia de la amplitud del mundo, contemplada desde la seguridad del espacio próximo protegido (lám. 14).[21] En las xilografías de Richter sobre el mundo real e imaginario de los pequeños burgueses y los campesinos sajones este espacio próximo es a veces la propia y modesta casa o el jardincillo rodeado de una verja que la acompaña.

La representación pictórica del jardín bucólico es un tema predilecto del arte del Biedermeier.[22] El autor más representativo del idilio de jardín es Carl Spitzweg, cuyas escenas de género se transforman fácilmente en idilios ficticios gracias a las deformaciones irónicas que el pintor introduce en ellas. En *Jardín doméstico vienés* de Engert (lám. 15) nos hallamos ante un tipo de idilio del que ha desaparecido la dimensión utópica. El autor encuentra en la realidad contemporánea, aunque bajo un aspecto exclusivamente íntimo, "la dicha total dentro de la limitación". El espacio-refugio se convierte en la representación de un fragmento armónico y sin problemas del mundo, desligado de un todo lleno de tensiones. Nada menos que Goethe dedicó sus versos a este tópico:

"Hier sind wir dann vorerst ganz still zu Haus,
Von Thür sieht es heimisch aus.
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin,
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke".
JOHANN WOLFGANG GOETHE

"De momento estamos muy tranquilos en casa,
Entre puerta y puerta el ambiente es hogareño.
El artista disfruta de las miradas serenas
En las que la vida busca amablemente la vida.
Y aunque viajeros por países lejanos,
De ahí se sale , ahí se retorna,
Aún cuando el mundo nos seduzca
Volvemos a la estrechez que nos hace felices"[23]

Así pues también Goethe —aunque se trate del ya venerable Consejero Privado Goethe— celebra la estrechez como la celebran las damas y los caballeros del Biedermeier, que disfrutan del hogar en un mundo cada vez más amenazador: "¡Pobre del que no tiene patria!".



15. ERASMUS VON ENGERT,
Jardín doméstico vienés,
1828, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Ludwig Richter intensifica con medios simples la agradable sensación de seguridad entre las cuatro paredes propias, contraponiendo en una relación llena de tensiones el mundo externo, incómodo y peligroso, al confortable espacio interior. Para mostrar al mismo tiempo el exterior y el interior utiliza el esquema tan simple como adecuado de una especie de casa de muñecas abierta hacia el espectador. En esta sencilla fórmula encontramos de nuevo el principio dual de cercanía y lejanía de sus paisajes, reducido a la representación simultánea de espacio interior y mundo exterior. Así como en los paisajes son esenciales las escenas de género, construidas en el espacio-refugio del primer plano, aquí predomina el espacio interior, sobre el espacio exterior, caracterizado esquemáticamente como hostil, que atemoriza con lluvia, nieve y frio (lám. 16).

En los paisajes de Friedrich por otro lado, el foco óptico y espiritual está situado en la lejanía, incluso en el infinito. Los seres humanos, enfrentados a solas o en pareja a la profundidad absorbente del paisaje dirigen la atención del espectador, más allá del espacio próximo, a la lejanía infinita.



16. ADRIAN LUDWIG RICHTER,
El primer fuego,
1864.

En la tensión de peligro y seguridad se expresa una dialéctica forma-contenido esencial al paisaje romántico, cuyos exponentes programáticos son Friedrich y Richter. Esta dialéctica surgida hacia 1820 corresponde en un contexto más amplio a la surgida entre Romanticismo temprano y Biedermeier. Biedermeier y Romanticismo son términos que se superponen. La huida a la relativa seguridad de lo privado y las "formas protectoras del paisaje" (Werner Hofmann) significa la renuncia a las supremas exigencias ideales de los clasicistas y los primeros románticos, que pretendían reflejar y responder a las grandes cuestiones de su época en el terreno social y a los problemas existenciales del individuo en el terreno privado (Jacques Louis David, Caspar David Friedrich). También significa pasar de la protesta ante una existencia insatisfactoria a la aceptación de una existencia real y posible pero limitada. Todo lo cual significa la reducción de los altos ideales humanísticos de la burguesía revolu-

cionaria y la retirada a los círculos íntimos del disfrute de la naturaleza y de las relaciones humanas en un marco hogareño. El teórico de esta filosofía de la resignación como actitud vital es Arthur Schopenhauer: "La idea de que la restricción externa es positiva hasta cierto punto e incluso necesaria para la felicidad humana se hace patente en el hecho de que el único género literario que se propone describir seres felices, me refiero al idilio, los representa siempre y esencialmente en situación y entorno extremadamente limitado. Nuestro gusto por las llamadas escenas de género se basa en este enfoque del tema[24]". Estas palabras valen tambien para el arte de Ludwig Richter, especiamente para sus paisajes tardíos del terruño y sus xilografías de género. Al mismo tiempo expresan una posibilidad de dominar la vida, marcada por la sabiduría y válida a través de toda la historia. La "limitación exterior" a la que se refiere esta actitud no debe ser confundida con fatalismo ante la opresión política y social ni con resignación pasiva. Sin duda puede estar impuesta por las circunstancias, pero también puede ser una elección por convicción profunda. El respeto ante la creación y la posibilidad de una "vida simple" son mensajes ideales de los cuadros románticos al hombre de hoy, amenazado en un grado inimaginable para los artistas románticos, en un mundo que ofrece cada vez menos seguridad.

NOTAS

1. Primera versión de este ensayo en: *Traum und Wirklichkeit. Deutsche Romantik.* Cat. exp. Kunstmuseum Berna, 1985.

2. H. v. Kleist, "Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner, 1810", en: S., Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen,* 2ª ed. Berlín, 1973, pág. 213.

3. A. Schopenhauer, *Werke in zwei Bänden,* ed. Werner Brede, Munich/Viena, 1977, vol I, pág. 400.

4. H. v. Kleist, *ibid.* pág. 213.

5. C.G. Jung, "Pattern of Behavior und Archetypus", en: *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. Welt der Psyche,* Munich, 1965, págs. 107-131, 112.

6. Actualmente el cuadro se encuentra en la National Gallery de Washington.

7. A. Durero, *San Jerónimo en el desierto,* hacia 1496, grabado en cobre (Bartsch 61).

8. S. Gessner, "Der Wunsch", 1777, en: P.F., Schmidt, *Gessner der Meister der Idylle,* Munich, 1921, pág. 24.

9. K. Bernhard, *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750-1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen,* tesis. Munich, 1977, págs. 246-247.

10. Casi al mismo tiempo y en el mismo lugar Julius Hübner, profesor de la Academia de Dresden, pintó una *Descripción de la felicidad* que a diferencia del *Cortejo nupcial* de Richter se inspira para la composición de las figuras en modelos del Renacimiento italiano. J. Hübner, *La´edad de Oro* 1848, óleo sobre lienzo, 117×198 cm, Gemäldegalerie Dresden, Gal. nº 2296. Perdido durante la guerra.

11. C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens,* Leipzig, 1806, pág. 112.

12. C.L. Fernow, "Über Landschaftsmalerei", en: *Römische Studien,* Zurich 1806, vol. 2, pág. 48.

13. C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst,* con un prólogo de H. Foramitti, Hildesheim/Nueva York, 1973, reproducción fotomecánica de la edición de Leipzig, 1779-80, vol. 1 (1779), pág. 163.

14. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte,* Berlín, 1955, pág. 93.

15. P. Märker, *Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich,* tesis Kiel, 1974.

16. K. Privat (ed.), *Philipp Otto Runge. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten,* Berlín, 1942, pág. 107 y ss.

17. N. Schneider, *Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik —zu Caspar David Friedrichs "Tetschener Altar"*

18. Escritores contemporáneos como Joseph von Eichendorff y Karl von Holtei utilizaron el mismo tópico del "bosque-refugio": *"Weit in den Wald! Unter uralten Buchen/Von wildem Hopfen jeder Stamm umlaubt/Da will ich die ersehnte Zuflucht suchen/ Will finden, was mein Leben mir geraubt".* K.v. Holtei, (1798-1880), en el prólogo a *Stimmen des Waldes*

19. J. v. Eichendorff, *Wanderlieder,* Berlín, 1966, pág. 57.

20. L. Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers,* Leipzig, 1909, pág. 337.

21. "Un hogar tranquilo y amable, un pequeño y amable refugio con vistas a la lejanía (...) es lo mejor, lo más excelso y lo más apreciado". Así proclama Richter su adhesión a esa visión del mundo. Richter, L., *ibid.,* pág. 463.

22. El jardín es una forma de lo paradisíaco y del idilio. "Paraíso" significa en su origen persa de *pairidaeza* tanto como "muro, parque amurallado, jardín zoológico". A través del griego *paradeisos* este tópico entró en la mitología cristiana en la que abarca también el Jardín del Edén.

23. J. W. v. Goethe, *Goethes Werke,* Weimarer Ausgabe, vol. 49, págs. 331-336. Estos versos figuran bajo el grabado titulado *El jardín doméstico,* realizado por Carl Wilhelm Lieber según un dibujo de Goethe y que fue editado junto con otros cinco grabados con el título de *Radierte Blätter nach Handzeichnungen von Goethe* por C.A. Schwerdgeburth, Weimar, 1821.

23. A. Schopenhauer, *ibid.* vol, 2, pág. 162.

FRIEDRICH DIBUJANTE

GOTTFRIED RIEMANN

El camino artístico de Caspar David Friedrich empieza y termina en el dibujo. El joven de 14 años realiza sus primeros intentos bajo la dirección del profesor de dibujo Quistorp en Greifswald. Al final de su vida, el pintor enfermo ya sólo puede dibujar. Entre ambos extremos se extiende una carrera artística que produjo una obra rica en pinturas y también en dibujos que, por su contenido y su forma, pertenecen a los testimonios más valiosos del arte romántico de Alemania.

Cuando Friedrich entra en 1794 en la Academia de Copenhague, el centro que marcó el Norte europeo, sus comienzos en el arte del dibujo se hallan influidos por el clasicismo académico que también determina a sus compañeros de Academia, los nortealemanes Jacob Asmus Carstens y Philipp Otto Runge. Los profesores Jens Juel y Nicolai Abraham Abildgaard les transmiten tanto su propio caudal como el estilo internacional de John Flaxmann y Johann Heinrich Füssli. Entre sus materiales didácticos se hallan también copias y variaciones, según grabados, de obras de la Antigüedad al Barroco. Bajo la influencia de Juel, Friedrich halla el camino a primeros temas en el sentido de un clasicismo sentimental. Pronto abandona esta dependencia y avanza hacia un mundo de imágenes propias. Aparecen los motivos característicos: piedras, rocas, plantas, montañas, costas, barcos y también figuras.

El estilo gráfico de Friedrich depende al principio de las tradiciones del siglo XVIII, aunque ya ofrece rasgos originales. Los primeros estudios, aún tanteantes, detallistas y al mismo tiempo simplificadores, están ya dominados por la estructura del contorno: una característica permanente de su modo de dibujar. En la Academia de Dresden, donde estudia desde 1798, aún se adapta al gusto predominante. Es el momento de las influencias de Johann Christian Klengel y Adrian Zingg, a los que Friedrich debe temas, composición y técnica. Poco a poco sus estudios del natural adquieren carácter propio. También su concepto del paisaje y de sus valores emocionales se independiza.

El repertorio de motivos contenido en los cuadernos y apuntes de la época académica de Dresde, es escogido y parco. Los estudios de rocas y plantas continúan,

completados por árboles, nubes y montañas. La observación cada vez más intensa de la naturaleza se convierte en punto de partida de su arte. En la íntima relación entre hombre y naturaleza se manifiesta un aspecto esencial del concepto romántico del arte. La vuelta a la patria, Pomerania, y la dedicación incansable al dibujo constituyen un enriquecimiento: el paisaje de la costa báltica, sus contornos, la expresión de la actividad humana en sus costas en forma de barcas y redes de pescadores se convierten en elementos constantes de su arte. Junto a estas impresiones, especialmente las de la isla de Rügen, las montañas de Sajonia y Bohemia del Norte —Riesengebirge y Harz— le dan la oportunidad de buscar perfección de trazo y profundidad en bosques, cordilleras y vistas panorámicas. Pronto aparece, en el sentido de la reflexión histórica romántica, el interés enriquecedor por los testimonios del pasado patrio: los túmulos megalíticos y las ruinas góticas. Del entorno familiar surgen además notables dibujos de retrato. La serie de autorretratos dibujados es, a su vez, de una gran intensidad psicológica.

La fijación y colección de momentos seleccionados de la realidad, que constituyen un aspecto de la creación gráfica de Friedrich, son elementos fundamentales para las composiciones posteriores, ya sean en sepia o en óleo.

A la personalidad melancólica de Friedrich corresponde que un canon consecuentemente limitado de motivos se acompañe de la parquedad en los medios gráficos y en la expresión grave. El contorno determina la forma del dibujo, que se mantiene objetiva y sencilla. No siempre la estructura de líneas contiene matices de sombreado, realizados a base de trazos finos, aguada de sepia, o acuarela ligeramente aplicada. Delicadeza y transparencia son los efectos logrados. Desde el principio, Friedrich utiliza el innovador lápiz de grafito, aunque en general opta tradicionalmente por la pluma y el pincel para la aguada. La técnica del carboncillo aparece en los primeros tiempos y en los autorretratos. Con el lápiz duro y afilado consigue las líneas más sutiles, simplificando, pero sin superficialidad, uniendo delicadeza con claridad. Dibujar en el sentido estricto de "registrar".

A la época de Copenhague pertenece el interés incipiente de Friedrich por la técnica de la sepia, a la que le introdujo Zingg en Dresde. Metódicamente encuentra el camino hacia composiciones complejas y así hacia su concepto del paisaje, en el que funde la representación topográfica y emotiva de la naturaleza con elementos simbólicos para producir un contenido cargado de significado. En la obra de arte autónoma la imagen de la naturaleza y la naturaleza misma han de transformarse en símbolo y en parábola, ya sea como tema autónomo como en *Túmulo megalítico junto al mar,* ya sea en ciclos como los de *Las estaciones del año, Las horas del día* o *Las edades de la vida.* Con la obra pictórica, que se inicia hacia 1806, se acentúa y culmina el afán de Friedrich por dar a sus cuadros un trasfondo simbólico. Los estudios preparatorios siguen siendo fundamentales para el pintor. Los detalles de la naturaleza y la existencia humana, registrados fielmente, constituyen el constante y siempre ampliado fondo, que inspira y enriquece la idea de una composición. A menudo los detalles se incluyen directamente en ella, pero es raro encontrar el boceto total de una composición.

El artista que se adentra en el cosmos de la naturaleza para exponerse a sus fuerzas, fija sus manifestaciones en el dibujo y las compone para producir unos efectos de posible interpretación metafísica. Las formas del mar y de las cordilleras, sus relaciones con el espacio infinito del cielo, con las transformaciones de la luz, la atmósfera, las horas del día y las estaciones del año, se condensan y potencian en un "paisaje simbólico", al que pertenecen los acentos significativos del existir humano. El dibujo es el modelo básico del mundo de imágenes, real e imaginario, de Friedrich.

“SU ROSTRO NO ERA LO QUE SE DICE BELLO...”

SIGRID BERTULEIT

"...de rostro pálido y enjuto, en el que cada músculo, aún sin moverse, representaba un rasgo definitivo, que por el talante siempre igual se había convertido en rasgo característico..."

G.H. von Schubert, 1809



1. Caspar David Friedrich, *Autorretrato,* 1800.

Autorretratos

En la exposición se exhiben seis autorretratos de Friedrich, entre ellos el más importante, el de Copenhague, fechado en 1800 y titulado *Autorretrato con gorra y visera sobre un ojo,* y la inquisitiva autorrepresentación de hacia 1810 (cat. nº 5, 12, 30/lám. 1, 2, 3). En casi todos estos casos se trata de dibujos a carboncillo o lápiz, si se exceptúa la xilografía (cat. nº 16), para la que existe un dibujo a pluma sin inscripción (lám. 4). Otra representación de perfil, más viva, seguramente de otro autor, puede considerarse un acertado retrato del joven Caspar David (cat. nº II).

Friedrich no era un retratista en el sentido tradicional. De joven le gustaba hacer dibujos de sí mismo y de sus familiares, pero los ocho autorretratos de su primera época y los dibujos-retratos de los años en torno a 1800 no tienen una equivalencia adecuada a lo largo de su carrera posterior. Según parece, Friedrich sólo intentó una vez realizar al óleo un autorretrato de gran formato, hoy perdido. En él no se presentaba como pintor en su austero estudio, como le mostró repetidamente su amigo y colega Georg Friedrich Kersting —como si la persona del artista fuera "tan severa como sus obras"[1]. El joven pintor, por el contrario, se representó detrás de un escritorio con la cabeza apoyada en la mano y mirando fuera del cuadro. Junto a él una ventana se abría hacia un paisaje ondulado. Esta alusión a la naturaleza no nos dice todavía nada sobre su posterior dedicación al paisaje, ya que se sitúa en la tradición de la *fenestra aperta* (ventana abierta) que ya Alberti citaba en conexión con el autorretrato como garante de la compenetración con el universo.[2]

El *Autorretrato dibujando y retrato de hombre de perfil* de 1800 y el *Autorretrato con el brazo apoyado* muestran a Friedrich de medio cuerpo en una posición parecida (cat. nº 6/lám. 5, 6). Ambos dibujos representan al artista en un estado de ánimo extremo,



2. Caspar David Friedrich, *Autorretrato con gorra y visera sobre un ojo,* hacia 1802.



3. Caspar David Friedrich, *Autorretrato,* hacia 1810.



4. Caspar David Friedrich, *Autorretrato de perfil,* hacia 1802



5. Caspar David Friedrich,
Autorretrato,
7 de septiembre de 1800.



6. Caspar David Friedrich,
Autorretrato con el brazo apoyado,
hacia 1802.



7. Rembrandt,
Autorretrato realizando un grabado junto a la ventana,
1648.



8. Alberto Durero,
Autorretrato,
1498.

que expresa una distancia hacia su trabajo, incluso desgana. Friedrich se dibujó en el primero con un hueco entre los dientes y la frente surcada de arrugas. Las figuras parecen improvisadas sobre el papel.

En el dibujo a pluma con el brazo apoyado vemos al artista ensimismado, en actitud melancólica (lám. 6). Con una parte del rostro apartada del espectador, su mirada está dirigida hacia el interior del personaje. La ventana, en contraste, se abre a la naturaleza exterior. Sin duda este dibujo se relaciona con el autorretrato al óleo perdido, citado más arriba. Ambos dibujos reflejan la preocupación de Friedrich por el repertorio de formas conocido de la historia del arte. Rembrandt se representó a sí mismo junto a una ventana en 1648 (lám. 7). Su actitud, sin embargo, es muy diferente. El artista lleva atuendo de trabajo, alza los ojos y se dispone a realizar un grabado. El autorretrato más famoso de un artista con ventana es de Alberto Durero y se halla en el Prado (lám. 8). No puede imaginarse mayor contraste que el que existe entre Durero, seguro de sí mismo y directo, y Friedrich, pálido y autocrítico.

El autorretrato del artista de Dresde haciendo una mueca grotesca también permite comparaciones. La serie de autorretratos de Rembrandt de los años 1630 a 1631 nos muestra al hombre de mundo jugando con su mímica.[3] En el caso de que Friedrich llevara a cabo sus dibujos con conocimiento de estos estudios, su *Autorretrato dibujando...* sería más que una caricatura un juego desenfadado ante el espejo (cat. nº 6), que formaba parte de sus ejercicios de dibujo.

Todos los autorretratos tempranos de Friedrich son un medio para aclarar su papel como hombre y como artista. Recién terminados sus estudios en Copenhague el joven pintor aún no había asimilado todas las experiencias allí acumuladas. Desde 1798 se hallaba nuevamente en Dresden, donde las ocasiones para intercambiar impresiones sobre lo aprendido no faltaban. En Dresde se hallaba entonces (hasta 1800) su compañero de estudios Johan Ludwig Gebhard Lund, un afanoso retratista. Ambos artistas tenían en esta fase de orientación una estrecha relación. Lund pintó un retrato al óleo de su amigo (lám. 9), que le muestra más bien poco expresivo, y un

retrato-miniatura[4]. Friedrich le correspondió con un dibujo de sí mismo (lám. 1) que envió a Lund, a la sazón en el norte de Alemania. El dibujo era la respuesta de Friedrich al gran retrato de Lund, que conservó en Dresden. En la nota autógrafa que convierte el dibujo también en testimonio escrito, Friedrich se refiere a este intercambio: "Si deseaba usted en serio mi retrato creo no haber cometido ninguna injusticia con este intercambio —dibujado por mí."

El autorretrato de hacia 1800 expresa, a pesar de su aire juvenil, madurez —una contradicción que se manifiesta en la posición del cuerpo con respecto a los ojos (lám. 1). Las pupilas se sitúan como si Friedrich proyectara una representación directa frontal. Pero por la colocación semivuelta de la cabeza se obtiene casi un retrato de medio perfil, en el que los ojos se dirigen directamente al espectador. La posición algo echada hacia atrás de la cabeza parece insinuar un distanciamiento de las cosas. Esta interpretación queda subrayada por el movimiento, exclusivo de la cabeza y no del cuerpo. La mirada de los ojos grandes y despiertos, que en comparación con los demás autorretratos del artista no vuelve a alcanzar esta claridad, expresa vitalidad. La boca ligeramente entreabierta sugiere actividad. En el rostro imberbe y despejado la nariz aparece de perfil. Friedrich lleva aquí su espeso cabello corto y sin artificio.



9. Johan Ludwig Lund, *Retrato del pintor Caspar David Friedrich*, 1800.

En esta lámina no se atisba aún la reserva de años posteriores. El artista crítico se presenta pensando libremente, y no necesita adornos representativos. Su atuendo es sencillo: una chaqueta con dos filas de botones que seguramente llevaba a diario, con la corbata blanca anudada cuidadosamente al cuello. Llaman la atención los hombros estrechos, poco realistas, como si anunciaran ya ese postergamiento de lo físico que con el tiempo sería llevado al extremo por el pintor. El cuerpo parece inacabado, plano y sin volumen si se le compara con la cabeza tan plástica.

Que Friedrich se apartaría del género "retrato" no es todavía evidente en este trabajo, que corresponde tan claramente a la representación de carácter de la época. La lámina, publicada por primera vez en 1926, nos presenta al artista como "hombre visual". Cuando en 1837, casi al final de su vida, apareció un elogioso currículum de Friedrich en el *Diccionario de Artistas Alemanes* de Nagler, se hacía referencia a su destino de pintor con estas palabras: "Destinado por la naturaleza a ser pintor siguió fielmente su designio y a ella dedicó primordialmente sus esfuerzos."[5] La conciencia de su destino artístico asoma a este autorretrato. Friedrich aparece sin utensilios de pintor. El oficio carece de importancia. Todo lo que el artista necesita lo posee él mismo: la mirada. Dos años más tarde su manera de verse a sí mismo había cambiado. Como otros artistas anteriores a él, Friedrich subraya ahora el oficio del pintor, presentándose con una gorra de visera, que ha de facilitarle la visión plástica (cat. nº 12/lám. 2). El hombre Friedrich desaparece bajo la "gorra" que casi parece una venda. El tintero sujeto a la solapa completa la impresión de que nos hallamos ante un representante serio del oficio. Aunque cada autorretrato significa un nuevo paso en la investigación de la propia persona, algunas láminas tienen una relación especial entre sí. El autorretrato más temprano, de 1800, que muestra al pintor al final de la veintena, está relacionado por su composición con el *Autorretrato de hacia 1810,* el más famoso del artista cuando contaba ya más de 30 años (cat. nº 30/lám. 3). De nuevo, Friedrich incluye una disonancia en la figura representada: mientras la cabeza y el torso más bien se inclinan hacia adelante, las pupilas se alzan, de modo que la pupila izquierda casi roza el párpado superior. El rostro está visto casi desde abajo, por lo que los contornos de nariz y boca retroceden un poco. En ambos autorretratos tenemos un medio perfil, que aquí se consigue por el giro de la parte izquierda del rostro, que queda en la oscuridad dando un acento dramático a la expresión.



10. Caroline Bardua, *Caspar David Friedrich*, hacia 1810.

En este autorretrato resaltan el pelo más largo, peinado hacia la frente, y la "barba" desordenada, que tras una observación más atenta resulta ser el conjunto de las patillas crecidas y rizadas. A primera vista podría pensarse que el pintor desea sorprender. Pero es posible que el peinado tenga un valor simbólico, como señal del fortalecimiento de la propia capacidad cognoscitiva. El pintor Hartmann, amigo de Friedrich dijo a raíz de su encuentro en 1811: "El que quiera verle una vez más tendrá que darse prisa, pronto el pelo le habrá tapado por completo."[6] Las observaciones de Wilhelm von Kügelgen sobre Friedrich corresponden a la expresión de este autorretrato: "Friedrich era un hombre muy especial. Con su impresionante barba de cosaco y sus grandes ojos sombríos fue un excelente modelo para uno de los cuadros de mi padre en el que representaba al rey Saúl... Pero habitaba en él un espíritu incapaz de hacer daño a una mosca... un espíritu delicado e infantil que los niños y las naturalezas sencillas reconocían inmediatamente, por lo que él también trataba con gusto y confianza con ellos. En general era huraño, se encerraba en sí mismo y pronto se entregó a la soledad que se convirtió en su confidente."[7]

Como romántico Friedrich tematiza en su *Autorretrato de hacia 1810* (lám. 3) los rasgos de la decadencia: las profundas ojeras, las mejillas hundidas. Los rasgos juveniles redondeados ceden el paso a formas angulosas. La figura del artista parece desaparecer en la parte inferior del cuadro, lo que acentúa su postura algo encorvada. Sólo la mirada de los grandes ojos permanece impertérrita y crítica como en el *Autorretrato de hacia 1800* (lám. 1).

Si se comparan ambos dibujos a carboncillo parece imposible que les separen sólo diez años. A la vista de los autorretratos posteriores no es de extrañar que la lámina fuera datada hacia 1816 o 1820, o que incluso se considerara como el *Busto de un anciano con barba* (lám. 3).[8] Los expertos se basaron para determinar la fecha de este dibujo en el retrato de Friedrich que la pintora Caroline Bardua realizó en 1810 (lám. 10). En un comentario de la exposición de Dresde, en el que se cita elogiosamente este retrato de Friedrich, se le atestigua un "parecido a primera vista"[9].

Entre estas dos láminas a carboncillo falta la que muestre al hombre adulto, en la flor de su vida. Este aparece únicamente en los retratos que otros artistas hicieron de Friedrich. El famoso pintor de cuadros históricos y de retratos Gerhard von Kügelgen, amigo de Friedrich desde 1805 y defensor suyo en los tiempos difíciles de la "disputa con Ramdohr", le retrató en actitud heroica (lám. 11). La mirada crítica de Friedrich se transforma aquí en mirada aguileña que no pierde de vista su objetivo. La datación de este cuadro entre 1806 y 1809 es probable, ya que contemporáneos como la pintora Louise Seidler describen a Friedrich en términos parecidos. Tras su encuentro con el pintor en 1810 Louise Seidler lo describe como un "antiguo germano"[10]. De forma parecida lo describió su amigo Carl Gustav Carus que le conoció cuando Friedrich contaba más de 40 años: "Nacido en la costa del Báltico era una naturaleza bien definida del norte alemán, con pelo y barba rubios, que llevaba una expresión peculiar de melancolía en su rostro generalmente pálido..."[11] Esta caracterización reaparece en el cuadro atribuido a J. Chr. F. Finelius de la Kunsthalle de Hamburgo que le representa ante el mar abierto (lám. 12). Georg Friedrich Kersting pintó a su vez a Friedrich cuando éste contaba 37 años, de perfil y en su estudio. El pelo peinado sobre la frente es un rasgo que une a todos estos retratos. Entre ellos cabe citar también el retrato atribuido a C. CH. A. Böhndel con un Friedrich seguro de sí mismo y de mirada extrañamente fija (lám. 13). Contrasta con esta obra el estudio a carboncillo realizado el 23 de noviembre de 1823 por C. Vogel von Vogelstein (lám. 14), que muestra al artista con 49 años, fatigado y sin el gesto extrovertido tan característico de su último autorretrato.[12]



11. Gerhard von Kügelgen,
El pintor Caspar David Friedrich,
1806-09.



12. J. Ch. F. Finelius (?),
Caspar David Friedrich,
1810-20



13. C. Ch. A. Böhndel (?),
Caspar David Friedrich,
sin fecha.

Aun teniendo en cuenta las representaciones comparables de otros pintores contemporáneos, Friedrich pasa en sus autorretratos de la juventud a la vejez sin apenas etapa de transición. Esta impresión se debe no tanto a la edad misma como a la actitud del pintor. La tesis según la cual el dibujo nos muestra al artista en la plenitud de sus fuerzas creativas a los 36 años[13] no se confirma a la vista de las obras de Kügelgen o Böhndel. ¿Es cierto que Friedrich se ve a sí mismo en ese dibujo "con los ojos de sus primeros admiradores... en el apogeo de su éxito de la exposición de la Academia de Berlín, de 1810"[14]? La expresión reflexiva que define este autorretrato corresponde más bien a la etapa posterior a 1810. El caminante solitario y encorvado del *Paisaje de invierno* nevado de 1811 refleja una actitud similar. Las experiencias que Friedrich tuvo durante la gestación de obras como *Monje en la orilla del mar* y *Abadía en el encinar* parecen estar superadas en el momento de creación de este autorretrato, que nos muestra a un Friedrich lleno de sabiduría.



14. C. Vogel von Vogelstein,
Caspar David Friedrich,
23.11.1823.

En el autorretrato que nos ocupa el artista lleva un atuendo idealizado al estilo de los drapeados de los bustos clásicos, que también ha sido interpretado como el hábito de un monje. Este atuendo le permite presentarse libre de toda adscripción social. En representaciones de tipo clasicista este atuendo refleja un carácter heroico, que no encaja con el retrato[15]. El drapeado del busto que G. Kühn realizó en 1806 (cat. nº I) ha sido relacionado con esta lámina[16]. La figura del monje se repite sin lugar a dudas en el cuadro titulado *Monje en la orilla del mar* (cat. nº 28).

Autorretratos en el paisaje

Cuando Friedrich pintó hacia 1810 sus primeros paisajes la autorrepresentación tradicional empezaba a perder sentido para él. Friedrich adopta nuevas formas y pasa al tipo del autorretrato en clave. El artista se presenta generalmente de cuerpo entero en el paisaje, pero como una miniatura. Esta forma insólita de la autorrepresentación no sólo se refiere a sí mismo, sino también a muchas de sus figuras. Así buscaremos en vano entre sus obras un retrato de su mujer, que nos muestre su rostro de la manera acostumbrada. Cuando Friedrich la conoció hacía tiempo que había descubierto el retrato en clave (cat. nº 65). La representación tradicional había



15. Caspar David Friedrich,
Vista desde el estudio del artista, ventana derecha,
hacia 1805-06.



16. Caspar David Friedrich a Louise Seidler,
carta del 2.5.1814

perdido definitivamente interés para él. Hasta ahora se han considerado las figuras de Friedrich erróneamente como puro "relleno".

Ya en sus primeras obras se han descubierto autorretratos escondidos, por ejemplo, en una de las dos sepias de los años 1805/06 concretamente en *Vista desde el estudio del artista, ventana derecha*[17], donde en la esquina inferior del espejo se ve la parte superior de la cabeza de Friedrich (lám. 15). La sepia de 1804 es menos enigmática. Ya su título, *Mi entierro,* nos dice donde tenemos que buscar al artista[18]. La lámina hoy perdida representa un cementerio con una ruina gótica en cuyo centro se abre una tumba. Junto a ella una cruz lleva la siguiente inscripción "Aquí yace en Dios C. D. Friedrich". Si hoy un artista joven pintara su propio entierro, sin duda, las opiniones sobre su obra estarían divididas, pero los ejemplos en el arte moderno no faltan.[19] La lámina de Friedrich sólo puede entenderse en el contexto del sentimiento romántico de la muerte, que iba unido a la revelación. Durante el trabajo en esta obra Friedrich investigó el tema, adelantándose a su último momento para así demostrarse a sí mismo su fe.[20] La anticipación de la propia muerte se consideraba entre los contemporáneos como un ejercicio religioso de absoluta seriedad.

Si nos dirigimos a los retratos más o menos velados de Friedrich, que aparecen en sus cuadros, nos tendremos que plantear una reconsideración del término "retrato". Este nos dice ya algo sobre la representación. El término *protrahere* en latín indica que algo "es sacado a la luz". En francés *portrait* significa retrato y, en un sentido más amplio, retrato de carácter. El término alemán *konterfei,* del francés *contrefait,* define aún más estrechamente el retrato. Este ha de ser pintado de tal modo que el representado tenga la mayor semejanza posible al modelo. Hoy asociamos con toda naturalidad el retrato con este criterio del parecido gracias a la fotografía. Incluso la historia del arte moderno parte de la premisa de que un "retrato" es la representación de un rostro humano y une a él la exigencia de determinada expresión.[21]

En el caso de los "retratos dentro del cuadro" de Friedrich los conceptos tradicionales sirven de poco. Y esto se nota en muchas descripciones de sus obras. Sobre *Monje en la orilla del mar* por ejemplo se ha dicho que Friedrich se representa a sí mismo en la figura del monje[22] (cat. nº 28). De ahí se derivó la siguiente conclusión crítica: "El monje es una figura espiritualizada, alejada de lo cotidiano. Precisamente por que está desprovista de todo atributo personal es inútil ver en ella un autorretrato del artista, como se viene haciendo. El monje representa al espectador y por lo tanto también a Friedrich..."[23] Lo último es quizá cierto, pero sin duda el orden de factores es otro. Porque en primer lugar Friedrich se pintó a sí mismo. Los juicios precipitados de nuestro siglo también fueron formulados por los contemporáneos del pintor. Así Tieck reprochó a las representaciones de Friedrich "descuido en su apariencia".[24] La razón de que fueran irreconocibles como retratos radica en que Friedrich casi siempre se presenta de espaldas, raras veces de medio perfil o de perfil. Esto no es siempre tan evidente como en el apunte de su carta del 12 de mayo de 1814, en el que se presenta dibujando en el Plauenschen Grund (lám. 16). En sus autorrepresentaciones en el paisaje los criterios que satisfacen la necesidad acostumbrada de parecido son escasos. Estos serían, la silueta delgada, las patillas y la barba, y el pelo rubio, peinado hacia la frente.

Testimonios del entorno del artista confirman, por otro lado, que se trata de autorretratos. En una nota del diario de Karl Friedrich Frommann, que describe detalladamente una visita al estudio de Friedrich el 24 de septiembre de 1810, se citan los cuadros *Monje en la orilla del mar* y *Amanecer en el Riesengebirge* (cat. nº 28, 34) y aparece esta importante frase: Friedrich proyecta otros cuadros en los que figura él mismo.[25] La descripción de *Monje en la orilla del mar* es sólo inteligible parcialmente

y por lo tanto tiene un valor relativo como fuente documental: "...el Mar Báltico con las olas que brillan bajo la luna en su último cuarto y la estrella matutina de débil fulgor... (quizá 'monje') en la oscuridad con el propio (aquí habría que suplir 'retrato')."[26] El lienzo refleja la posición de Friedrich en el universo y su concepto de la existencia. Con razón se ha dicho que en este cuadro "el arte y la vida, el arte y el artista, el artista y la obra forman una unidad. Aquí se cumple la exigencia del Romanticismo de unir arte y vida"[27].

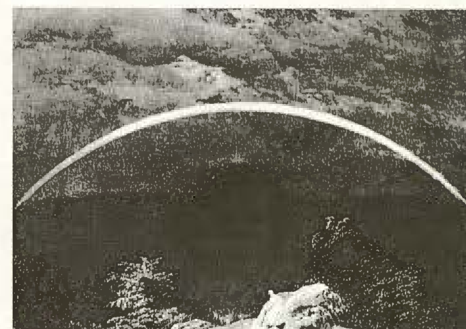
Muchos contemporáneos tampoco entendieron el retrato en clave de Friedrich. Cuando Goethe visitó su estudio el 18 de septiembre de 1810 echó sólo un vistazo superficial a *Monje en la orilla del mar* y a su pareja (cat. nº 28, 29/lám. 17, 18). Su idea



17. Caspar David Friedrich, *Monje en la orilla del mar*, 1809/10



18. Caspar David Friedrich, *Abadía en el encinar*, 1809.



19. Caspar David Friedrich, *Paisaje de montaña con arco iris*, 1809-10.

de lo que debía ser un retrato difería considerablemente de la de Friedrich. Para Goethe, que ya en vida se había convertido en la máxima figura de la cultura alemana, el retrato como la biografía tenía sus propios objetivos: "...el hombre singular que no puede imaginarse sin su entorno aparece aislado y se presenta a nosotros como ante un espejo. Le debemos toda la atención, con él debemos confrontarnos..."[28] Goethe y Friedrich difieren radicalmente, pues para éste último el hombre no tiene tanta importancia.

En *Paisaje de montaña con arco iris* (lám. 19) Friedrich puede ser identificado con la figura del primer plano[29]. Con atuendo veraniego, claro, se apoya en una roca cubierta de musgo, sosteniendo un bastón. En el paisaje oscuro el pintor está en la claridad. Situado cerca de un barranco y ante un impresionante paisaje: ¿Friedrich, el hombre solitario que prevé un futuro sombrío? Quizá no tanto, pues más que el miedo y la angustia el artista tematiza aquí la humildad ante la creación. El símbolo de esa humildad es el sombrero que yace a su lado en tierra[30]. Nada odiaba Friedrich tanto como los seres arrogantes que pretenden dominar a los demás: "Nadie es un baremo para los demás, cada cual es únicamente baremo para sí mismo y los espíritus más o menos afines a él. El ser humano no es el modelo absoluto del ser humano; su objetivo es lo divino y lo infinito."[31] En *Amanecer en el Riesengebirge* (cat. nº 34/lám. 20) Friedrich aparece como si necesitara ayuda. Sin el apoyo de otra persona no es capaz de alcanzar la cima de la montaña. De nuevo una nota del diario de Karl Friedrich Frommann nos permite identificar al artista en este cuadro. En esa nota se dice: "Visto desde los Schneeberge, donde una figura femenina atrae hacia sí al pintor que yace en la cima al pie de la cruz..."[32] Según parece, Friedrich no se siente humillado en su orgullo masculino por admitir la ayuda de una mujer —claro que sólo en



20. Caspar David Friedrich, *Amanecer en el Riesengebirge*, 1810/11.



21. Caspar David Friedrich, *Rocas cretáceas en Rügen,* hacia 1818.

cuestiones religiosas y cuando la figura femenina, como en este caso, tiene un valor alegórico. En su matrimonio con Caroline Friedrich al envejecer se volvió dominante y cascarrabias. En su cuadro *Rocas cretáceas en Rügen* (lám. 21) vuelve a presentarse en actitud insólita. Le vemos arrastrándose por el suelo, absorto en algún descubrimiento en la hierba. El sombrero y el bastón aparecen arrojados a un lado con prisa. El abismo no parece preocuparle, como tampoco a sus dos acompañantes que se asoman peligrosamente al barranco. El cuadro fue pintado seguramente después del viaje que hizo Friedrich con su mujer a Rügen y nos muestra un Friedrich ávido de descubrimientos, que aunque está acompañado se siente un individuo solitario en la tierra —igual que sus congéneres. El cuadro *En el velero* (cat. nº 52), de casi la misma época, nos presenta la excepción a esta regla: la pareja que emprende unida el viaje de la vida. Es obvio que Friedrich se representó en la figura masculina. El pintor romántico, a diferencia de su contemporáneo William Blake, partidario del amor libre, o de Courbet, que condenaba el matrimonio como una institución reaccionaria y burguesa, se decidió por el matrimonio.[33]

Casi con cincuenta años, Friedrich vuelve a colocar la amistad con espíritus afines en el centro de obras como *Dos hombres contemplando la luna* y *Luna saliendo sobre el mar* (cat. nº 53, 64/lám. 22, 23). Esta última, que no se encontraba hasta ahora incluida entre los paisajes-autorretratos le representa de perfil. En las obras tardías puede leerse el aislamiento interno y externo del artista. Un personaje con frío, envuelto en un largo abrigo, medita solo delante de un túmulo megalítico en pleno paisaje en *Paseo al anochecer* (lám. 24). En *Las edades de la vida* (cat. nº 89/lám. 25) Friedrich aparece con un abrigo parecido. Aislado como figura no mantiene contacto hacia los suyos. Sobre la verdadera expresión del Friedrich ya viejo nos dan información los retratos de otros pintores, que muestran al artista de Dresden a la manera de los retratos de carácter. Johann Carl Baehr ve a Friedrich de perfil con la mirada pensativa dirigida a la lejanía y alejado del presente del espectador (lám. 26). El abrigo con cuello de piel parece acompañar al pintor en estos años como un atributo. También Caroline Bardua le muestra con él (lám. 27). En su retrato vemos a un Friedrich debilitado por la enfermedad. Pocos meses después de que se terminara este cuadro muere. Su amiga Caroline Bardua lo pintó como un adios, no sólo incluyendo los objetos que caracterizaban a Friedrich sino también los motivos de su obra. Así vemos los utensilios del pintor, presentados en su valor simbólico, su bastón, su pañuelo blanco. La vista que se abre a su lado une motivos de su pintura (como la cruz en el paisaje) con el lugar de su actividad (la silueta del casco antiguo de Dresden con el puente de Au-



22. Caspar David Friedrich, *Dos hombres contemplando la luna,* 1819



23. Caspar David Friedrich, *Luna saliendo sobre el mar,* 1822.

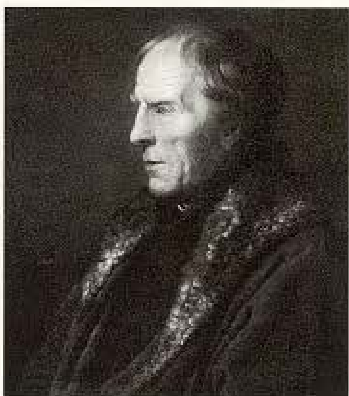


24. Caspar David Friedrich, *Paseo al anochecer,* 1830/35.

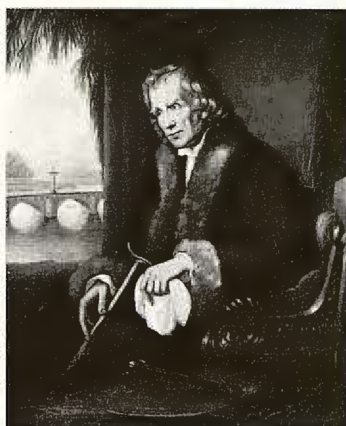


25. Caspar David Friedrich, *Las edades de la vida,* hacia 1835.

gusto). Como en un vago recuerdo del *Autorretrato de 1810* la mirada crítica, pero fatigada, de Friedrich domina el cuadro extrañamente pasivo. Con esta obra el artista se dejaba "inventarizar" ya en vida, alejado de su idea sobre la propia muerte que en su obra *Mi entierro* había concebido tan inmersa en la naturaleza.



26. Johann Carl Baehr,
Retrato del pintor Caspar David Friedrich,
1836.



27. Caroline Bardua,
Caspar David Friedrich,
1839.

NOTAS

* Gotthilf Heinrich von Schubert sobre Friedrich (1809):
"Porque un rostro como el suyo no lo había visto yo hasta entonces nunca en un ser humano y seguramente nunca lo vería. Su rostro no era lo que se dice bello..." (Citado según Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk,* Colonia, 1988, págs. 17-18).

1. Véase Wilhelm von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes,* Berlín 1870, pág. 94; W. Schmied, *C.D. Friedrich,* Colonia, 1975, pág. 50

2. Jörg Zimmermann, "Mimesis im Spiegel, Spekulative Horizonte des Selbstporträts", en: *Kunstforum International,* vol. 114, julio/agosto 1991, pág. 108. Peter Strieder, *Albrecht Dürer,* Luxemburgo, 1977.

3. Cat. *The Rembrandt House, the Prints, Drawings and Paintings,* Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 1991, B 10, B 316, B 22.

4. Cat. exp. Hamburgo, *Caspar David Friedrich 1774-1840,* Hamburger Kunsthalle, 1974, cat. nº I, pág. 310.

5. G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon,* vol. 4, Munich, 1837, pág. 499.

6. Según Walter Schwarz, *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua,* según un manuscrito de su hermana Wilhelmine Bardua, Breslau, 1874, págs. 58-61.

7. Wilhelm von Kügelgen, véase nota 1, pág. 78-79.

8. K.K. Eberlein, *Caspar David Friedrich in seinen Meisterwerken,* Berlín, 1925, pág. 16.
Ch. M. de Prybram-Gladona, *Caspar David Friedrich,* París, 1942, págs. 31-32.
Ernst Sigismund, *Caspar David Friedrich, eine Umrisszeichnung,* Dresden, 1943, págs. 48, 120.
Paul Ortwin Rave, *Das Antlitz der Romantik, Deutsche Künstlerbildnisse, Die Sammlung Parthenon N.F.,* Berlín, 1946, lám. V.
H. Schrade, *Caspar David Friedrich,* Deutsche Biographie, vol. 2, Berlín, 1956, pág. 356.
H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich,* Munich, 1960, pág. 97.
E. Platte, *Caspar David Friedrich, Die Jahreszeiten,* Werkmonographien zur bildenden Kunst, Stuttgart 1961, pág. 20.
S. Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde.* Tesis, Leipzig, 1966, pág. 56.
H. Schrade, *Deutsche Maler der Romantik,* Colonia, 1967, pág. 39.

9. Anónimo, "Kunstausstellung in Dresden", en: *Journal des Luxus und der Moden,* 1810, págs. 313, 349, 352, véase H. Börsch-Supan/K.W.Jähning, *C.D. Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen,* Munich, 1973, pág. 76.

10. Hermann Uhde, *Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler,* Berlín, 1875, pág. 46.

11. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten,* 3ª parte, Leipzig, 1866, pág. 179.

12. W. Sumowski, *C. D. Friedrich-Studien,* Wiesbaden, 1970, págs. 92-93.

13. Jens Christian Jensen, 1988 pág. 16.

14. Véase nota 12, pág. 93.

15. Hugh Honour, *Romanticism,* Londres, 1979, lám. 161: *Autorretrato de Abel de Pujol,* 1806.

16. Véase nota 14.

17. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig véase nota 9, nº 132.

18. *Ibid.,* nº 112.

19. Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich,* Franfurt a M., 1982, págs. 46-47.

20. Véase sobre el retrato del artista en el Romanticismo: cat. exp. *Runge in seiner Zeit,* Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1977.

21. Max Picard, "Fotografische Linse und menschliches Auge", en: R. Biedrzynski, *Das verlorene Menschenbild,* Stuttgart-Zurich, 1961, págs. 58-59, véase Torsten Krämer, *Porträtmalerei,* Ravensburg, 1989, págs. 1-2.

22. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, véase nota 9, nº 168.

23. Cat. exp. *Gemälde der deutschen Romantik in der Nationalgalerie Berlin, Caspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Carl Blechen,* Berlín, 1985, pág. 22; cat. exp., *Galerie der Romantik, Nationalgalerie Berlin,* Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, ed. Peter Krieger, Berlín, 1986 pág. 29.

24. Werner Sumowski, véase nota 12, pág. 34.

25. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, véase nota 9, pág. 26.

26. *Ibid.*

27. Jens Christian Jensen, 1988, pág. 110.

28. Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Portraits,* Leipzig, 1908, según Krämer, véase nota 19, pág. 1.

29. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, véase nota 9, nº 183, Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich,* Berlín 1938, págs. 71, 113.

30. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, véase nota 9, nº 183.

31. S. Hinz (ed.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen,* Leipzig, 1974, pág. 83.

32. H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, véase nota 9, nº 190.

33. Cat. exp. *Das Bildnis des Künstlers, Selbstdarstellungen,* Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1978, pág. 88.

CATALOGO

En las fichas técnicas de las pinturas se ofrecen las dimensiones de las obras, precediendo siempre la altura a la anchura.

Se ha procurado transcribir firmas e inscripciones —cuando las hay— de la manera más fiel posible.

Las fichas van firmadas por los autores, identificados por sus respectivas siglas:

Pintura

Sigrid Bertuleit: S. B.

Helmut R. Leppien: H. R. L.

Peter-Klaus Schuster: P. K. S.

Bärbel Stephan: B. S.

Obra gráfica

Claude Keisch: C. K.

Gottfried Riemann: G. R.

Cronologías

Bettina Zöller-Stock: B. Z.-S.

1. *Página de álbum,* *1789*

Bistre a pluma y acuarela
202 × 318 mm
Inscripción abajo: C. D. Friedrich, 1 de Abril
Inscripción a la derecha: Greifswald, 1 de Abril de 1789
Hinz nº 5
Hofstätter, pág. 9
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1930/305

"Quien no aprende a obedecer tampoco aprende en lo sucesivo a mandar de manera razonable y no puede esperar el día de mañana la obediencia de los demás. Los niños desobedientes suelen ser castigados mucho más tarde por sus hijos, por los disgustos que causaron a sus padres. Quien en la juventud es terco y desobediente con sus superiores, ha de temer disgustos e inconvenientes no sólo al instante, sino especialmente en el futuro, ya que nunca podrá verse en una situación en la que no tenga necesidad de obedecer a otros. El desobediente se ocasiona por lo tanto el mayor daño a sí mismo. También va de mal en peor por no obedecer las órdenes provechosas y se convierte para el resto de su vida en una persona digna de compasión".

Entre octubre de 1788 y abril de 1789 fueron realizados los primeros —modestos— trabajos artísticos que se conservan del adolescente: una serie de al menos seis páginas caligráficas, que originalmente debieron ser más, fechadas a primeros de mes respectivamente[1]. "Adecúa tu diversión a tus medios, no dejes que su obtención exceda a su provecho", así comienza un texto caligrafiado cuatro semanas antes de la lámina de Hamburgo. No está clara la utilización prevista para estas recomendaciones de argumentación racionalista. Sólo las primeras líneas podrían sugerir una decoración mural; el resto del texto resulta demasiado pequeño y apretado para ese fin.

El padre de Friedrich[2] había contratado como profesor particular para sus ocho hijos al estudiante de teología Rabbke[3] que impartía "con especial entusiasmo" las clases de latín y tampoco descuidaba "las bellas artes"[4]. Quizás encargó al niño estas páginas, que probablemente estaban pensadas tanto como ejercicios morales, como "caligráficos"[5]. Sin embargo, no existe una absoluta certeza sobre la fecha en que Friedrich empezó a recibir clases del profesor de dibujo de la universidad Quistorp. Si esto ocurrió ya en 1788 como opinan algunos, estas páginas se habrían realizado bajo su supervisión. ¿Pero qué relación puede establecerse entre la "pedagogía negra", que se expresa en la argumentación racionalista-coactiva de estos textos, y los principios de Quistorp? Conocemos la huella que dejó en él su amistad con el escritor Ludwig Theobul Kosegarten que era rector de la escuela pública del cercano Wolgast y cuya teología se basaba en el racionalismo de la Ilustración. Quistorp reconocería más tarde sus ideas sobre la revelación de Dios en la naturaleza, en los trabajos de Friedrich, de los que adquirió varios.

C.K.

NOTAS

1. Hinz, 1966, nº 1-6. Cuatro caligrafías se encuentran en el museo municipal de Greifswald, una se hallaba antes de 1945 en el museo de Stettin. La lámina Hinz nº 6 (Greifswald) es el doble de grande que las demás (44,5 × 33,8 cm) y la única que no lleva fecha.

2. Véase Schroeder, 1977, págs. 197-204.

3. O Carl Friedrich Papke, como supone H.-D. Schroeder (véase *ob. cit.*, pág. 202).

4. Según un escrito de la sobrina de Friedrich Lotte Sponholz; publicado en Börsch-Supan/ Jähnig, 1973, págs. 211 y ss.; véase p. 211.

5. Véase Hinz, 1966.

Wer nicht gehorchen lernt, lernt auch
in der Folge nicht auf eine vernünftige Art befehlen, und hat
einmal keinen Gehorsam von andern zu erwarten. Ungehorsame Kinder werden gemeiniglich lange
[illegible]

C. D. Friederich [illegible] Greifswald [illegible] April 1789.

2. *Arroyo con puente,* *hacia 1799*

Lápiz, pluma, tinta china
270 × 220 mm
Sin inscripción
Hinz nº 215
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41.091

El planteamiento de este dibujo inacabado sugiere una "vista compuesta", si lo comparamos con un dibujo parecido de 1799[1]. Para su datación se han comparado también las piedras en el lecho del arroyo con estudios de rocas, fechados en 1799 y contenidos en el primer cuaderno de apuntes de Berlín[2]. El motivo podría localizarse en el entorno de Dresden.

G.R.

NOTAS

1. Por ejemplo, *La granja al pie de la montaña,* Düsseldorf, Kunstmuseum; Hinz, 1975; Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 19.

2. Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett/ Sammlung der Zeichnungen SZ, nº 51; Cat. Hamburgo, 1974, nº 15.



3. ***Rocas y árboles,*** *1799/1800*

Lápiz
235 × 378 mm
Inscripción abajo: 9 DE JULIO 99, tapado por: 1800
Hinz nº 120
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41096

La fecha de este estudio del natural fue alterada probablemente por el mismo Friedrich, que utilizó este apunte en el primer término del óleo *Vista sobre el valle del Elba*[1]. Los años en torno a 1800 son, dentro de la obra gráfica del artista, una época de intensos apuntes sobre rocas, árboles y vegetación, con los que empezó a crear un repertorio cada vez más rico de motivos para las sepias y los óleos posteriores.

G.R.

NOTAS

1. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 163, fechado allí "hacia 1807".



4. *Carretera a orillas del Elba con arco en ruinas,* *hacia 1800*

Lápiz, pluma, pincel, aguada de tinta china
242 × 370 mm
BS 39
Hinz nº 213
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41090

La vista inacabada muestra la ruina de un arco a orillas del Elba en la ciudad de Pirna, situada al sur de Dresden. Se ha podido reconocer este arco, junto con la piedra miliar esbozada a la derecha, al borde del dibujo, en un cuadro de Bernardo Bellotto, llamado Canaletto[1]. El árbol de la derecha es un añadido de Friedrich, procedente del segundo cuaderno de apuntes de Berlín de 1799[2]. Con razón se ha destacado el carácter convencional de esta vista temprana de Friedrich[3].

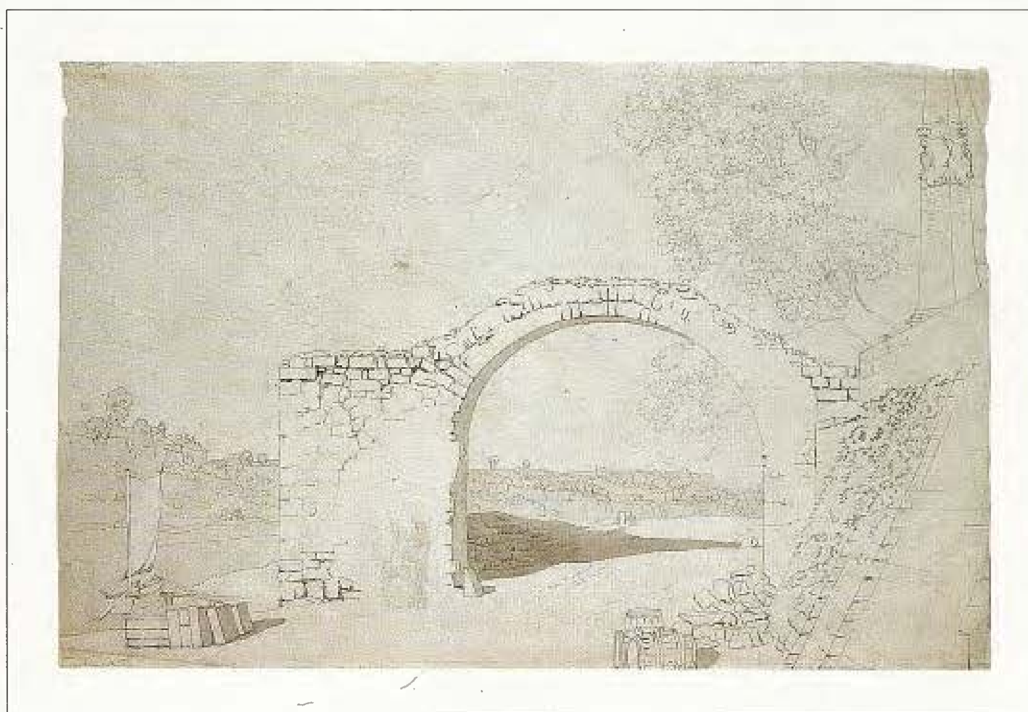
G.R.

NOTAS

1. Vista de Pirna desde la orilla derecha del Elba, Gemäldegalerie, Dresde; Börsch-Supan/ Jähning, 1973, nº 39.

2. Börsch-Supan, *ibid.*

3. Sumowski, 1970, pág. 8.



5. *Autorretrato,* 1800

Carboncillo
420 × 276 mm
Inscripción abajo: si deseaba usted en serio mi retrato, creo no haber cometido ninguna injusticia con este intercambio dibujado por mi.
Friedrich dibujado por él mismo
BS 36
Hinz nº 250
Hofstätter, pág. 244
Copenhague
Den Kongelige Kobberstiksamling Statens Museum for Kunst, inv. nº 115, A, 1B

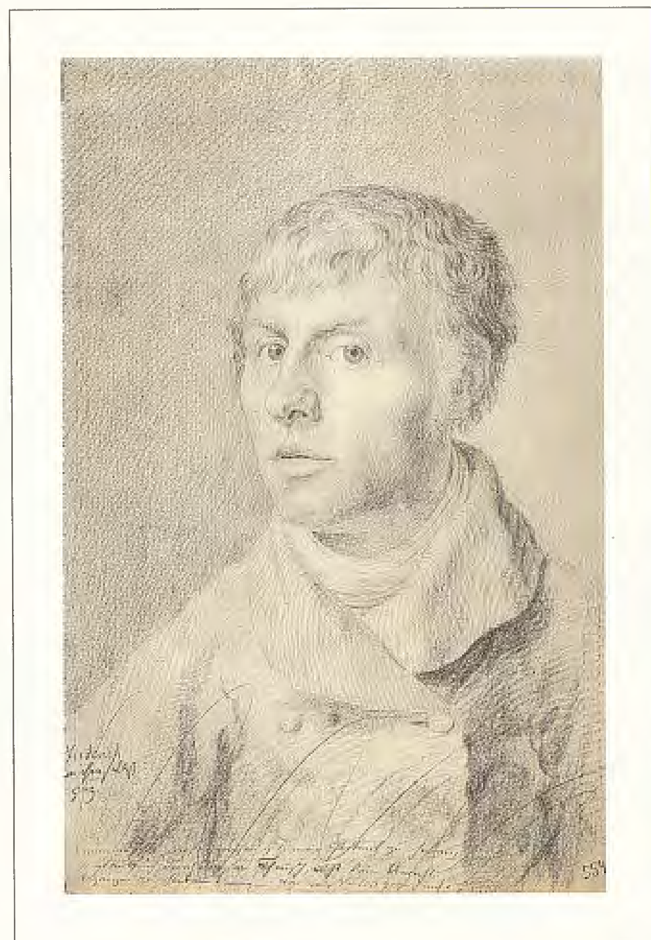
El pintor de Holstein Johann Ludwig Gebhard Lund, al que Friedrich dedicó este dibujo[1], era compañero del artista de la época de estudios en la Academia de Copenhague. Lund le visitó en Dresde y mantuvo correspondencia con él hasta 1821. En 1816 Lund invitó a Friedrich a que le visitara en Roma y en ese mismo año Friedrich le confesó a su amigo hallarse en una profunda crisis psíquica, que le impedía trabajar artísticamente. Lund pintó una miniatura de Friedrich (Kestner-Museum, Hannover), que fue grabada en 1800 por J.C.B. Gottschlick. También pintó un retrato grande de su amigo, que según una frase, algo imprecisa, en una carta de Friedrich, podría haber sido sobrepintado por él[2] (puede tratarse de una simple mano de barniz, pues Friedrich en esa época aún no pintaba al óleo). En este contexto el artista, en cualquier caso, envió a Lund su primer autorretrato (conservado) a Kiel. El dibujo grande, ejecutado como si de un cuadro se tratase, cuidadosamente sombreado y definido plásticamente, al menos en las partes principales, nos muestra al pintor de veintitrés años como un personaje problemático. La cabeza se vuelve, como impelida por una fuerza física, mientras la mirada se dirige al espectador con intensidad obsesiva.

C.K.

NOTAS

1. Hofstätter, 1974, pág. 244; cat. exp. Nueva York, 1990/91; cat. exp. Copenhague, 1991, nº 14, pág. 125.

2. Sumowski, 1970, pág. 183, nº 10 de las obras perdidas, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 36.



6. *Autorretrato dibujando y retrato de hombre de perfil,* *7.9.1800*

Lápiz
180 × 113 mm
Inscripción abajo: 7 DE SEPT. DE 1800
BS 37
Hinz nº 233
Hofstätter, pág. 236
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett,
inv. nº C 1937-426

El dibujo pertenece al cuaderno de apuntes de Mannheim (véase cat. nº 8, 13-15), que no hace referencia en su título a una estancia del pintor en esa ciudad, sino al lugar en el que el cuaderno fue desencuadernado en 1916 y donde hoy se guarda la mayoría de sus páginas. En el índice del cuaderno, seguramente ya incompleto entonces, establecido por Andreas Aubert en 1906, esta lámina llevaba el número 3. La mayoría de las páginas lleva la fecha del día. La página 3 tiene la fecha más antigua. La última corresponde al 8 de marzo de 1802.

En el arte de 1800, controlado por las normas clasicistas, lo grotesco y la caricatura forman una base estilística, en la que es posible la representación tanto de lo fantástico como de lo banal. Varios artistas formados en Copenhague —Runge, Carstens— utilizan ocasionalmente esa expresión. Gottfried Schadow también fue durante años un caricaturista.

Todo un mundo separa este expresivo autorretrato de Dresde del dibujo casi coetáneo de Copenhague. El gesto es cotidiano, de una sencillez campesina. Sin embargo, es evidente la excitación producida por un encuentro nocturno con la propia imagen, quizá en la ventana oscura de una habitación de posada. Los labios torcidos por el esfuerzo dejan ver huecos entre los dientes. Los ojos están rodeados de arrugas prematuras. Es posible que el joven artista recordara las cabezas expresivas, proximas al autorretrato, de Rembrandt o las cabezas de Adrian von Ostade, quizá también los tratados fisionómicos del suizo Basedow, cuyas ilustraciones parece imitar el perfil en la parte inferior del dibujo. Este perfil, al que se atribuye la misma fecha que al autorretrato, no ha sido dibujado necesariamente en ese mismo día —como demuestran otras páginas del cuaderno de apuntes que llevan dos fechas.

Pocos años más tarde Friedrich volvió a representarse ante la mesa de trabajo (dibujo a pluma, hacia 1802, Kunsthalle de Hamburgo, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 76). Este retrato cita claramente un grabado de Rembrandt, mientras que el autorretrato de 1800 está creado con total espontaneidad en una situación concreta.

C.K.



7. *Ruina de Eldena con entierro,* *hacia 1800*

Pincel y sepia
138 × 203 mm
BS 42
Hinz nº 248
Hofstätter, pág. 242
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. nº C 1936-35 g

Representación temprana de la ruina del monasterio (véase cat. nº 29, 90), de la que seguramente existió una versión mayor (Börsch-Supan/Jähnig, nº 43), expuesta en 1801 en Dresde. Las hojas detalladas y la representación de la vegetación recuerda la técnica del artista de Dresde Adrian Zingg. El contraluz que deja en la penumbra el primer término, como la zona de los hombres y la muerte, tiene significado simbólico. La capa de nubes, que flota en el cielo casi al alcance de la mano y cuyas formas onduladas y homogéneas armonizan con las colinas, delimita con éstas el espacio, que recibe la luz plana del sol. En esa luz se alza la cruz con la figura espiritualizada de Cristo, ante la que reza un monje. Los motivos simbólicos de la vanidad de las cosas —ramas secas, tumba recién abierta, cortejo fúnebre— forman un arco en torno al símbolo de la salvación.

C.K.



8. *Dos muchachas debajo de un árbol,* *1801*

Pluma, tinta china, sepia sobre lápiz
186 × 119 mm
Inscripción abajo a la derecha: 6 DE OCTUBRE DE 1801
BS 54
Hinz nº 301
Hofstätter, pág. 300
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett,
inv. nº C 1919-68

Procede del cuaderno de apuntes de Mannheim (veáse cat. nº 6, lám. 29 del índice de Aubert de 1906), que contiene una serie de dibujos a pluma y aguada del mismo tipo, que representan a mujeres jóvenes entre rocas y árboles desnudos. El tono es en general melancólico: de añoranza o de desesperanza. Dos láminas (véase también C 1919-69 en Dresdener Kupferstich-Kabinett, Börsch-Supan/Jähnig, n.º 55) muestran dos muchachas, una de las cuales busca consuelo en el regazo de la otra. En el dibujo aquí expuesto la resignación y la pasividad son muy marcadas. Dos motivos importantes de principios del siglo XIX se unen en él: el de las amigas, apoyadas la una en la otra (Overbeck, "Italia und Germania"), y el de los héroes vencidos y sombríos. Una planta trepadora, símbolo de la amistad —y al mismo tiempo también la esperanza— rodea el tronco y las ramas de uno de los árboles y descansa en la mano de la muchacha reclinada. En contraste con las demás láminas de esta serie la escena no está situada en un paisaje solitario, sino en la proximidad de un pueblo, cuya iglesia con torre de entramado puede verse al fondo.

El origen emocional de estas composiciones podría hallarse en una experiencia amorosa desafortunada, como ha indicado convincentemente Hans Dickel. Según él ésta y otras páginas parecidas del cuaderno de apuntes de Mannheim podrían haberse inspirado en poemas de Ludwig Gotthard Kosegarten, como las églogas tituladas "Die Inselfahrt von Aloysius und Agnes", en las que se encuentran escenas parecidas. Aunque no existe coincidencia textual, como sería de esperar en una ilustración, sí hay coincidencia de situación y emoción[1]. A pesar de que estos poemas fueron publicados en 1805 Friedrich, que había reanudado en Greifswald la relación con su profesor de dibujo Quistorp y hacía excursiones con él, podría haberlos conocido por su mediación.

C.K.

NOTAS

1. El poema citado por Dickel en pág. 31 habla de tres y no de dos muchachas: "...Hingesunken auf schwellendes Moos, in / der zweifelnden Hellung, / Eine gelehnt an die andere, umschlingend / jed' und umschlungen..."





9. *Retrato de Ernst Theodor Johann Brückner,* *hacia 1801*

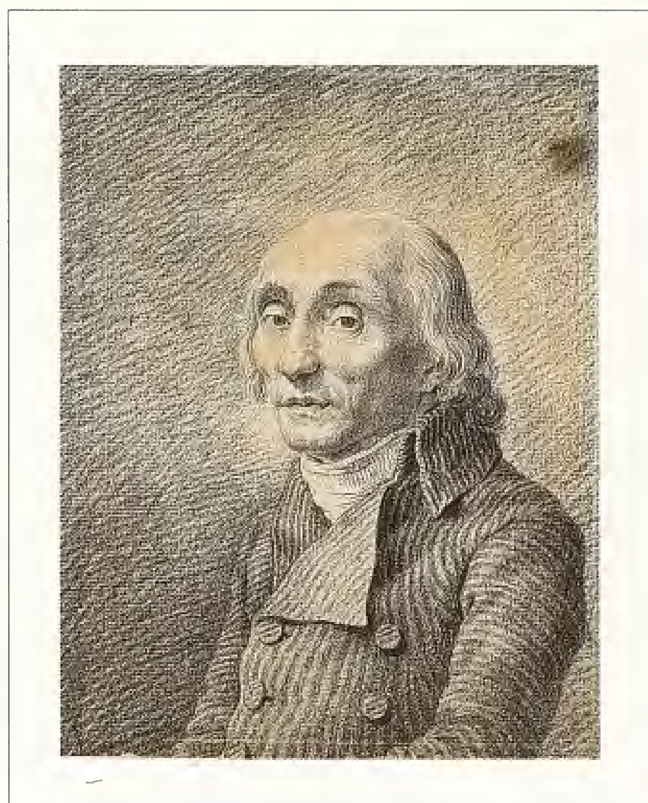
Carboncillo
251 × 199 mm
Sin inscripción
BS 68
Hinz nº 69
Berlín
Staatliche Museen zu Berlín, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº 39

Brückner (1746-1805), miembro del Göttinger Hainbund, era amigo de Johann Heinrich Voss, poeta y traductor de Homero, y escritor él mismo. Desde 1789 era pastor en Neubrandenburg, la ciudad natal de los padres de Friedrich. En 1798, como consta por una inscripción en el libro de familia (8-VII-1798), Friedrich de vuelta de su estancia en la Academia de Copenhague, visitó a la familia Brückner en Neubrandenburg. En 1801 el hermano mayor de Friedrich, Adolf, casó con Margarete, la hija de Brückner. Probablemente el retrato es de ese año[1]. Formaría así parte del grupo de dibujos-retrato de miembros de la familia surgido en 1801-1802.

G.R.

NOTAS

1. Sumowski, 1970, pág. 76; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 68; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 35.

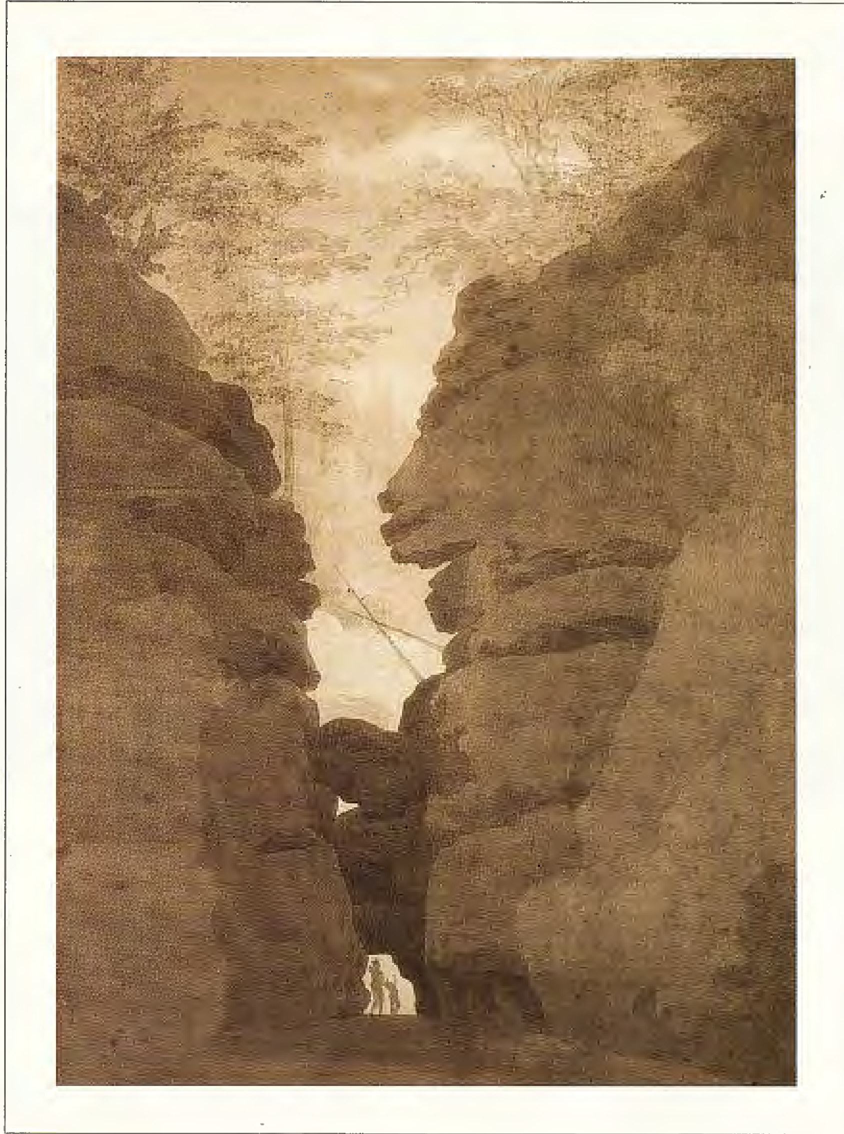


10. *Portal rocoso en el Utterwalder Grund,* *hacia 1801*

Pincel y sepia, inacabado
705 × 505 mm
BS 77
Hinz nº 232
Hofstätter, pág. 229
Essen
Museum Folkwang Essen, inv. nº C 21-36

Esta representación, acosadora por la vista de cerca y patética por el fuerte contraste de las pesadas piedras y el estrecho pasaje, fue creada según un apunte del natural, de agosto de 1800, tomado en la región de Lohmen en el Elbsandsteingebirge. Mucho más tarde Friedrich habla de una estancia en el Utterwalder Grund, en la que no vio alma viviente durante una semana: "no recomiendo este método a nadie, incluso para mí fue demasiado". Dos figuras en el pasaje rocoso, al fondo, con gestos de admiración, mitigan la soledad al comentar, en cierto modo, la grandiosidad del espectáculo. El formato vertical, poco frecuente en la obra de Friedrich, está condicionado por el motivo.

C.K.



11. *Panorama,* 1802

(Rugard, isla de Rügen, con vista de Stargard)
Pluma sobre lápiz
235 × 366 mm
Hinz nº 322
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett,
inv. nº C 1919-79

Procedente del llamado gran cuaderno de apuntes de Rügen, cuyos apuntes del natural, con fecha del día, fueron utilizados en parte años después para composiciones mayores. En marzo de 1801, después de sus años de estudio en Copenhague y Dresde, Friedrich volvió a su patria por año y medio. A finales de julio de 1802 estaba nuevamente en Dresde. Desde Greifswald podía visitar fácilmente la isla de Rügen, que había conocido pronto con su profesor Quistorp, y que recorrió a pie nuevamente. Notas del diario del pintor de agosto de 1801[1], descubiertas hace pocos años, dan testimonio de la exactitud con la que registra los datos del paisaje: al apunte se añaden descripciones exactas de color y localización. Los rasgos breves, algo temblorosos, de la pluma siguen el dibujo cuidadoso, pero decidido del contorno. El primer término queda vacío, a excepción de algunas ondulaciones del suelo. En la lejanía se suceden con vivacidad prados, campos, grupos de árboles. Sobre el horizonte, esbozada a lápiz, la luna. La cuadriculación indica que el dibujo es el paso previo a una composición de gran formato. Hallamos un rastro de ella en una carta que Philipp Otto Runge, que contaba entonces veintiséis años, escribió en la primavera de 1803 a su hermano Daniel: "el joven Friedrich de Greifswald" ha expuesto en Dresde "un par de vistas de Stubbenkammer", "dibujadas en sepia y de un considerable formato, bellamente iluminadas, tratadas y realizadas, reciben el aplauso general y lo merecen". Friedrich, continúa Runge, acaba de terminar "una vista desde Rugard hacia Jasmund, Prora y mar adentro, que es mucho más rica y bella..." Esta obra está "tratada como... la mañana", su pareja, una vista de Rugard hacia Putbus, como el atardecer. El dibujo de Dresde, cuya cuadriculación indica que fue utilizado como modelo para una composición mayor, es el precedente de la primera de las obras citadas[2]. Runge compró ambas láminas: "Las llevaré conmigo a Leipzig, os gustarán mucho y las podréis vender muy bien..."[3].

C.K.

NOTAS

1. Hoch, 1985, págs. 16-22.

2. Sumowski, 1970, pág. 185, nº 32 del índice de obras perdidas.

3. Seis de abril de 1803. En: Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, Herausgegeben von dessen ältestem Bruder, vol. II, Hamburgo, 1841, pág. 208.



12. *Autorretrato con gorra y visera sobre un ojo,* 1802

Lápiz y aguada sepia
175 × 105 mm
Inscripción arriba, a la izquierda: 8 DE MARZO DE 1802
BS 72
Hinz nº 314
Hofstätter, pág. 314
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41114

Tapar un ojo anula según deseo del dibujante la visión "plástica", que resulta de la síntesis de dos imágenes vistas desde dos ángulos ligeramente divergentes. El dibujante recibe así una imagen de superficie unívoca, que transfiere con facilidad al papel. Börsch-Supan ha comparado este autorretrato "en vestimenta de trabajo práctica" con autorretratos tardíos de Anton Graff, que se representó con visera. Recordemos también las gafas de Chardin o de Dorothea Therbusch y la gran visera de Gottfried Schadow, atributos que subrayan las exigencias técnicas del oficio y reprimen las posibilidades de representación y la expresión de sentimientos. El ojo se convierte en parte de un dispositivo más amplio; la presencia del hombre refleja más unos fines prácticos, que su interior. Friedrich además añade el peso de una botellita de tinta, sujeta a la chaqueta, como suelen utilizarla los dibujantes al aire libre. Al dar a la gorra un cierto parecido con un vendaje, introduce un aire de sufrimiento: el rostro parece desfigurado, invadido por algo extraño. El ojo libre, juvenil y claro mira con profunda gravedad bajo la visera, que casi lo roza. Parece peligrar el aspecto humano. Recordemos también formas aún más extremas del autorretrato reducido a un ojo[1].

C.K.

NOTAS

1. Véase Schmidt, 1958, págs. 97-119.


1802

13. *Mujer con cuervo al borde del abismo,* *hacia 1803*

Xilografía (reimpresión)
168 × 118 mm
BS 61
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 37223

Un dibujo de 1801, procedente del cuaderno de apuntes de Mannheim, sirvió de modelo para la figura de la mujer (véase cat. nº 14, 15)[1]. No se ha conservado dibujo preparatorio para la composición. Al igual que las otras dos xilografías, ésta debía ilustrar un libro nunca publicado[2]. El simbolismo sombrío es evidente: el ser humano al borde del abismo de la vida. El árbol seco con el cuervo subraya este sentido. Sobre el valle de la muerte el más allá se alza como lejana cordillera. El abeto enraizado en la roca simboliza al cristiano creyente. También se ha querido ver cansancio vital y huida a la naturaleza solitaria en esta representación[3].

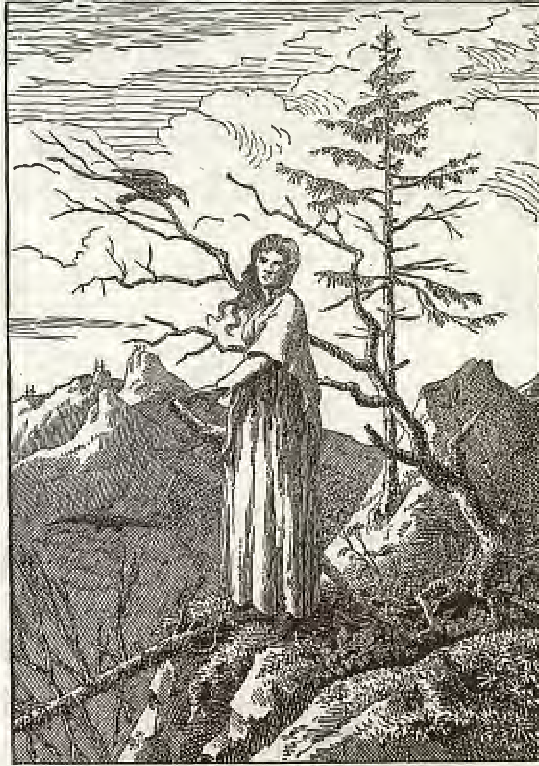
G.R.

NOTAS

1. *Mujer junto a un arca,* Colonia, propiedad privada; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 56.

2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 60.

3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 61; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 54.



14. ***Mujer con tela de araña entre árboles desnudos*** *(Melancolía), hacia 1803*

Xilografía (reimpresión)
170 × 119 mm
BS 60
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 37224

Tres dibujos de 1801, contenidos en el cuaderno de apuntes de Mannheim, preparan la idea básica de esta composición alegórica: mujer sentada en una roca con el rostro vuelto; mujer sentada en una roca junto a un árbol seco, por el que trepa hiedra; y mujer sentada en una roca junto a un árbol seco[1]. La xilografía presente fue realizada por el hermano del artista probablemente en 1803 según un dibujo preparatorio de éste, que no se ha conservado. En 1804 fue expuesto con otros dos (véase cat. nº 13, 15) en la Academia de Dresde[2]. Es posible que las escasas xilografías, que sólo aparecen en la obra tremprana de Friedrich, fueran ilustraciones para un libro desconocido que no llegó a publicarse. La lámina, a la que también se le dio el título de *Melancolía,* ha sido interpretada atinadamente: la muerte y la precariedad del ser humano se expresan en los árboles secos y las flores fugaces; la tela de araña simboliza la fragilidad del arte y su belleza. Ante este escenario el ser humano reflexiona melancólico.

G.R.

NOTAS

1. Kunsthalle Mannheim, colección Schäfer Obbach y Kupferstich-Kabinett Dresde; Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 50, 51, 52; últimamente también H. Dickel, 1991, nº 27.

2. Publicado por primera vez por Sumowski 1970, pág. 138.



15. ***Muchacho dormido sobre una tumba,*** *hacia 1803*

Xilografía
770 × 115 mm
BS 62
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 49804

Como en las otras xilografías (cat. nº 13, 14) la figura se basa en un dibujo preparatorio, fechado en 1802, del cuaderno de apuntes de Mannheim[1]. Los símbolos funerarios de este dibujo —el árbol seco y el cuervo que se posa en él— se sustituyen en la xilografía por una tumba con una cruz y una corona y una mariposa volando. El sueño sobre la tumba es una anticipación de la muerte; la mariposa simboliza el alma inmortal camino del cielo.

G.R.

NOTAS

1. Muchacho dormido, antes Bremen, Kunsthalle; Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 57.



16. *Autorretrato de perfil hacia la derecha,* *hacia 1803*

Xilografía (reimpresión)
134 × 92 mm
BS 74
Hinz nº 314
Hofstätter, pág. 338
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 37225

Cada uno de los autorretratos, abundantes en los años juveniles de Friedrich, cada vez más raros en su madurez y ausentes de sus últimos años, marca un nuevo impulso para la investigación de la propia persona. La xilografía realizada según un dibujo, propiedad de la Kunsthalle de Hamburgo (pluma, inv. nº 4087; Börsch-Supan/Jähnig nº 73), por Christian Friedrich, muestra con la mirada que se aparta del espectador y el perfil severo, de medallón, un aspecto marcadamente objetivo: la representación de perfil sirve a menudo para estudios fisionómicos o antropológicos. La expresión de serenidad y seguridad masculina contrasta fuertemente con otros autorretratos aquí expuestos (cat. nº 6, 12) y también con el autorretrato del mismo tiempo con el brazo apoyado (Kunsthalle de Hamburgo, Börsch-Supan/Jähnig nº 75).

En la variada historia del autorretrato nos encontramos raras veces con este tipo de autorrepresentación, sólo posible con la ayuda de dos espejos, complicación que excluye toda espontaneidad. En la obra de Friedrich, sin embargo, aparece dos veces. Su amigo Gerhard von Kügelgen también se retrató de perfil (Hoch 1985, lám. 18).

C.K.



17. *Vista sobre Arkona amaneciendo,* *hacia 1803*

Pincel y sepia
650 × 980 mm
Sin inscripción
BS 96
Hinz nº 282
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1968/107

La dedicación constante de Friedrich a este paisaje del noreste de la isla de Rügen, con el Cabo Arkona al fondo, se inicia con un estudio del natural de 1801, contenido en el antiguo "Gran cuaderno de apuntes de Rügen"[1]. Como en el caso de otras vistas de la isla, Friedrich utilizó ésta para dibujos en sepia, como el que aquí nos ocupa —uno de los dibujos de mayor tamaño del artista—. Friedrich creó varias versiones del espectacular motivo con diferentes cargas atmosféricas. Además de la versión aquí presentada, por ejemplo, *Tempestad con náufragos* y *Al salir la luna*[2]. De esta última se hicieron grabados al aguatinta en 1809 y 1821. Friedrich siguió quizá la propuesta del filósofo ilustrado J.G. Sulzer que escribió: "Sería deseable, que un paisajista hábil pintara un paisaje determinado bajo veinte variantes diferentes de luz y cielo, pero siempre desde el mismo punto de vista..."[3]. Las interpretaciones de este tipo de paisaje, característico de Friedrich, van desde la potenciación simbólica —el sol como presagio de la salvación y del día del Juicio Final, la barca como augurio de la vida tras la muerte— al "testimonio del romanticismo sentimental más sutil"[4].

G.R.

NOTAS

1. Staatlichekunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett; Hinz 279; cat. exp. Hamburgo 1974, nº 27.

2. Propietario desconocido: Börsch-Supan/ Jähnig 1973, nº 94, 95, 98; Albertina Viena: Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 128.

3. Sulzer, 1771, pág. 656; citado por Sumowski 1970, pág. 149.

4. Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 96 y Sumowski, Zur Frage der Repliken bei C.D. Friedrich, pág. 45, en: C.D. Friedrich, Winterlandschaften, Dortmund 1990, pág. 45.



18. *Paisaje al amanecer,* *hacia 1805*

Pincel y sepia
123 × 182 mm
BS 121
Weimar
Stiftung Weimarer Klassik, inv. nº Schuch I, 264315

Obra creada hacia 1805 en unión con su pareja *Paisaje de montaña* (cat. nº 19). Ambas láminas pertenecieron a la colección de Goethe. Como refiere un texto contemporáneo, no exento de imprecisiones, Goethe las adquirió del mismo Friedrich después de haber visto unas primeras versiones en un album. Otras dos láminas casi idénticas (colección privada, BS 123, 124) podrían ser los dibujos originales o réplicas. Börsch-Supan interpreta la roca del primer plano, a la izquierda, que dentro de la composición funciona como contrapeso al campesino que está de pie, como símbolo de la fe. El árbol moribundo sería un *memento mori.* La torre de la iglesia, señala, según él, hacia el sol, símbolo divino.

G.R.



19. ***Paisaje de montaña,*** *hacia 1805*

Pincel y sepia
122 × 182 mm
BS 122
Weimar
Stiftung Weimarer Klassik, inv. nº Schuch I, 264, 317

Esta lámina podría considerarse un trabajo preparatorio para *La cruz en la montaña* de 1807 (cat. nº 23)[1]. Según la interpretación de Börsch-Supan la cruz situada al pie de la lejana cima, como símbolo de Dios, representa la acción de Cristo en la tierra. (Véase comentario a cat. nº 18).

G.R.

NOTAS

1. Véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 122.



20. *Encina con nido de cigüeñas,* 1806

Lápiz
286 × 205 mm
Inscripción abajo en el centro: 23 DE MAYO 1806
Hinz nº 380
Hofstätter, pág. 426
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41097

Dibujado al comienzo de un viaje a Pomerania de mayo a julio de 1806 o quizá ya en el camino, en los viejos y frondosos encinares de Mecklenburgo.

Se conoce un estudio de una encina, dibujada cerca de Neubrandenburg el 5 de marzo de 1810 (Hinz 257, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), que no tiene sucesor hasta cinco años más tarde[1]. En la primavera de 1809 Friedrich vuelve sobre este árbol[2], cuyo valor simbólico deriva de su frecuente aparición en la literatura. Los poemas ossiánicos, muy populares hacia 1800, lo citan a menudo. También Klopstock, Kleist y Arndt exaltan la encina como símbolo de la fuerza y del destino trágico de la antigua Germania[3]. El autor de poemas patrióticos Theodor Körner, que cayó en las Guerras de Liberación antinapoleónicas, le dedicó —como también Hölderlin— un poema.

Los años 1806 y 1809 tuvieron gran importancia para el despertar del sentir nacional alemán. En el nadir de la crisis nacional, que se refleja en los motivos de aflicción en la obra de Friedrich, se inició el movimiento de renovación política y espiritual, en el que participó decisivamente Ernst Moritz Arndt, amigo del artista. Sabiendo que al viaje de Friedrich hacia el norte, en 1806, precedió una enfermedad, que un amigo próximo achacó a "su disgusto sobre los asuntos patrios"[4], la elección de un nuevo motivo de la naturaleza no nos puede parecer casual. Sin embargo no debemos limitar sus connotaciones simbólico-emocionales al mero terreno de lo "patriótico". El poema de Hölderlin titulado "Die Eichbäume" (Las encinas) y escrito en los años 90, subraya el contraste entre "el mundo más domesticado" de los "jardines" y la grandeza y la libertad de lo natural: "Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels/Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen" (Cada uno de vosotros es un mundo, como las estrellas del cielo/vivís, cada uno un dios, en libre unión). Pero Hölderlin describe árboles sanos —"...ihr drängt euch fröhlich und frei, aus der kräftigen Wurzel, ...heiter und gross die sonnnige Krone..."— (...brotais alegres y libres de la fuerte raíz... radiante y grande la soleada copa...), mientras que las encinas de Friedrich están heridas o han perdido el follaje.

Pocos meses después de su creación el dibujo sirvió de modelo para uno de los tres árboles de una sepia de gran formato, titulada *"Túmulo megalítico junto al mar"* (Kunstsammlungen, Weimar), terminada en febrero de 1807[5]. También fue incluido en el cuadro *"Paisaje con pueblo al amanecer"* (El árbol solitario, 1822, Nationalgalerie, Berlín) muy posterior. Para esta última obra Friedrich utilizó al menos seis estudios, realizados doce, o más, años antes[6].

C.K.

NOTAS

1. Véase Hinz 382; Nasjonalgalleriet, Oslo; Hinz 385; Kupferstich-Kabinett Dresden; Sumowski 1970, lám., 188; véase también la sepia expuesta en 1805 en Weimar, BS 125 (Kunstsammlungen, Weimar), que ofrece un motivo parecido al del dibujo de Hamburgo.
2. Hinz 508-512, 519, 521, 523.
3. Möbius, 1977, pág.163-168.
4. Friedrich August von Klinkowström, nach Runge 1840, pág. 310, citado por Börsch-Supan/Jähnig 1973, pág. 24.
5. BS 147.
6. Véase Börsch-Supan/Jähnig 1973, pág. 378, n.º 298.


den 23t May 1806

21. *Granja con pozo,* 1806

Lápiz, pincel y tinta china
245 × 351 mm
Inscripción abajo, a la derecha: 21 y 22 DE MAYO 1806
BS 140
Hinz nº 379
Schweinfurt
Colección Georg Schäfer, inv. nº 1148 A

El dibujo cuidadosamente realizado, que según Börsch-Supan posee una técnica "sin igual" en la obra de Friedrich, debía ser continuado —a juzgar por los rastros de color— como obra en sepia[1]. La granja típica de Mecklenburgo y Pomerania anterior fue dibujada por el artista probablemente en la región de Neubrandenburg. En los días anteriores y posteriores a la fecha dada, Friedrich, como desmuestran otros dibujos, estuvo visitando a familiares en esa zona.

G.R.

NOTAS

1. Véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 140. Ahí también la suposición de que la fecha se añadió más tarde, cuando Friedrich interrumpió este trabajo y lo incluyó entre su material de estudio.


1806

22. *Paisaje costero con cruz y estatua,* *hacia 1807*

Pincel con tinta china, lápiz
401 × 580 mm
Sin inscripción
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 111

Esta obra tan característica del concepto del "paisaje simbólico" de Friedrich data sin duda de los años en torno a 1807. Sumowski ha llamado la atención sobre su relación estilísitca con sepias datadas de Weimar (*Romería al amanecer,* 1805, *Túmulo megalítico junto al mar,* 1807). Este dibujo se daba por perdido hasta su publicación por Sumowski y Reitharovà en 1977[1]. Sumowski lo identificó con dos descripciones contemporáneas en el *Journal des Luxus und der Moden,* 1807 (en un comentario sobre la exposición de la Academia de Dresde, inaugurada el 5 de marzo de 1807) y en el "Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. Neujahrsprogramm 1809" (en un artículo sobre la exposición de Weimar de noviembre de 1808). En ambos casos se trataba de una composición de mayor formato, en la que se veía a la izquierda un rebaño con su pastor y a la derecha una montaña. Sumowski supone que la lámina que nos ocupa fue cortada por ambos lados. El deterioro del papel podría haber llevado a esta reducción, que es también concentración en los elementos esenciales de la composición. Esto es muy probable ya que los paisajes en sepia más importantes de Friedrich, entre los que hay que contar esta lámina, tienen mayores dimensiones. Sumowski también ha demostrado que la composición se basa en dos dibujos del natural del año 1806: el grupo de árboles del centro, del 24.5.1806 y el paisaje del fondo a la derecha del 2.7.1806 (ambos Nasjonalgalleriet, Oslo).

Ya el comentario de 1808 interpreta la estatua sobre pedestal como símbolo de la fe o de la esperanza. Coincidiendo con un drama de Zacharias Werner titulado *La cruz en el Mar Báltico* (1806), que pudo inspirar a Friedrich, Börsch-Supan ve en la estatua un símbolo del "arte sagrado". La cruz subrayaría esta interpretación.

G.R.

NOTAS

1. Probablemente el cuadro titulado *Cruz en el Mar Báltico,* que Börsch-Supan cita con el nº 151 entre las obras perdidas del artista, es idéntico con la lámina que nos ocupa.



23. *La cruz en la montaña,* 1807

Pincel con tinta china, lápiz
640 × 921 mm
Sin inscripción
BS 145
Hinz nº 360
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 21

"En medio de un gran espacio aéreo se divisa una cumbre rocosa poblada de abetos y en el pico más alto un gran crucifijo en el momento en que lo iluminan desde la profundidad los primeros rayos del sol naciente". Así describe Carl August Böttiger una de las grandes sepias que vio en 1807 en Dresde en el estudio de Friedrich[1]. El oficial y escritor prusiano recuerda también una exposición de pinturas del mismo año, donde Friedrich había presentado "un paisaje a la sepia completamente acabado"[2]. Este dejó tan cautivada a la condesa Theresia Maria von Brühl, la recién casada esposa del conde Franz Anton von Thun-Hohenstein, que deseó poseerlo. Movido por tal deseo el conde Thun encargó a Friedrich que pintase un óleo sobre el mismo tema para un altar de la capilla privada, que había de instalarse en el castillo de Tetschen en Bohemia, el llamado "Altar de Tetschen" (Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden), la obra más conocida de Friedrich. La presente lámina es considerada la primera versión inacabada de un dibujo a la sepia hoy perdido, que pudo verse en la Exposición de Dresde en 1807[3]. Probablemente debido a un desperfecto, nuestra lámina quedó sin terminar y Friedrich reemprendió el trabajo con una segunda lámina[4]. Sin embargo el presente dibujo transmite, también en ese estado fragmentario, el efecto decisivo que caracteriza al cuadro del altar: la luz mágica sobrenatural que resplandece detrás del crucifijo. Se ha probado la existencia de varios dibujos preparatorios, en parte ya de 1799, de las rocas y los abetos[5]. Friedrich ya había dado forma al importante tema con un dibujo a la sepia, la *Estatua de la Virgen en la montaña* de 1804[6]. En 1805 había dibujado una lámina "Cruz en la montaña" que mostraba árboles frondosos en lugar de abetos[7]. Ya hacia 1800 se había ocupado Friedrich del tema de la cruz en el paisaje. Con ello seguía un "tipo de *vedute* topográficas o ideales con el acento de una cruz", que se remonta al siglo XVI[8]...

G.R.

NOTAS

1. Böttiger, 1807, véase Börsch-Supan/Jähnig 1973, pág. 68.
2. Von Lilienstern, 1810.
3. Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 146. En la literatura antigua esta lámina perdida solía ser referida a la presente.
4. Suposición fundada en Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 145.
5. Del antiguo cuaderno de apuntes de Berlín, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, véase Sumowski, 1970, págs. 136/137.
6. Colección particular Bremen, Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 119, figura allí como *Paisaje de rocas.*
7. En paradero desconocido, Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 120.
8. Sumowski 1970, pág. 110, que cita ejemplos.



24. *Playa con pescadores,* *hacia 1807*

Oleo sobre lienzo
33,5 × 50,8 cm
BS 158
Viena
Österreichische Galerie Wien, inv. nº 3701

Este cuadro forma pareja con *Niebla* (cat. nº 25), obra creada hacia la misma época y que constituye el primer trabajo en óleo del pintor[1]. La técnica pictórica del ciclo recuerda al Friedrich dibujante. El colorido es parecido a sus *gouaches,* como lo demuestran especialmente los matices suaves de esta *Playa con pescadores*[2]. El primer plano en ambos lienzos está ocupado por elementos de contorno preciso, que va acompañado de un estrechamiento visual. Esta pérdida de dimensión del primer término se compensa con el tratamiento del cielo neblinoso, que ocupa tres cuartas partes de la superficie del cuadro. En esta relación de proporciones la pareja de obras que nos ocupa es precursora de la composición *Monje en la orilla del mar* de 1809/10[3]. El primer plano concreto representa el presente y la existencia terrenal del hombre, el fondo, por el contrario, se refiere al futuro y la redención cristiana[4].

Para simbolizar la existencia terrenal Friedrich escoge un motivo que conoce bien del paisaje del norte alemán, concretamente de Mecklenburgo: el pescador con sus aparejos. El motivo del pescador, que en el simbolismo cristiano representa a los apóstoles y a Cristo, aparece visto desde un nuevo ángulo: el pescador aquí tiene la función secularizada del hombre sujeto a la naturaleza.

Para el primer plano Friedrich utilizó un motivo paisajístico de la costa báltica de Mecklenburgo, donde la actividad pesquera en los ríos y el mar era intensa. Se trata del lago Tollense, cerca de la ciudad de Neubrandenburg[5]. Arbustos, nasas, el pescador mismo con su aparejo, un armazón para secar hierba y las redes extendidas se alinean aislados los unos de los otros. Un pequeño arroyo desemboca en el mar: un símbolo del individuo que se disuelve en el universo, y de la fugacidad de la vida[6]. A pesar de las referencias a la vanidad de las cosas —la hierba seca, que una vez fue fresca, las herramientas, que subrayan la penosidad del trabajo—, el cuadro, de pequeño formato, respira serenidad luminosa.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan 1990, pág. 73, *ibíd.* 1973, nº 158. Cat. exp. Dresde 1928, nº cat. 96. Anónimo 1808, pág. 132.
2. Börsch-Supan 1972, nº 158.
3. *Ibid.* 1965, pág. 66.
4. *Ibid.* 1990, pág. 73, Cat. exp. Londres 1972, nº cat 29. Wilhelm-Kästner, 1940, pág. 70.
5. Klauser, 1969, pág. 1.039.
6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 158. Cat. exp. Dresde, 1974, nº cat. 2. Cat. exp. Hamburgo, 1974, pág. 153.



25. ***Niebla,*** *hacia 1807*

Oleo sobre lienzo
34,2 × 50,2 cm
BS 159
Viena
Österreichische Galerie Wien, inv. nº 3700.

En esta segunda obra del ciclo la niebla se extiende por la superficie del cuadro como un muro impenetrable[1]. Comparada con su pareja, la atmósfera que transmite esta obra es más intensa. Como sucede a menudo con las parejas de cuadros de Friedrich el segundo tiene un valor contemplativo superior[2]. En este lienzo la niebla difumina los contornos de las figuras y los objetos representados, de manera que la actividad humana queda reducida a un trajín irreconocible[3]. La barca de remos, que lleva a varios pasajeros a un barco anclado simboliza el último viaje, después de la muerte[4]. El primer plano, que constituye la zona claramente definida de la vida terrena, se convierte gracias a la piedra de anclaje, con su cable cortado, en signo de la esperanza en la vida eterna[5]. Dos estacas para extender las redes recuerdan un par de muletas. Friedrich compensa la idea vigente en el siglo XVIII, según la cual la niebla significa la lejanía de Dios o la oscuridad de la vida humana, con la elección de un ambiente matutino, esperanzador[6]. En la revista contemporánea *Morgenblatt für gebildete Stände* un autor anónimo escribió: "El efecto no sólo se debe a la ilusión, ni a la intensa verdad de la niebla representada, sino sobre todo al espiritu que parece descansar en esa niebla, sobre esas aguas, envuelto en silencio misterioso y mágico engaño visual"[7].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1990, pág. 73, Börsch-Supan/Jähnig, . 1973, nº 159.

2. *Ibid.* 1990, *ibid.* 1973, nº 194, véase *Paisaje de invierno con iglesia,* 1811.

3. Sumowski 1970, pág. 91, *ibíd.* 1973, pág. 36. Namitz, 1938, pág. 48.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 159.

5. *Ibid.*

6. Sumowski, 1970, pág. 91, Hinz, 1968, pág. 203.

7. Anónimo, 1808, pág. 132. Sumowski, 1970, pág. 91.



26. *Túmulo megalítico en la nieve,* *hacia 1807*

Oleo sobre lienzo
61,5 × 80 cm
BS 162
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresde, Gemäldegalerie Neue Meister, inv. nº 2196

El *Túmulo megalítico en la nieve* es uno de los primeros óleos de Friedrich[1]. La adscripción de esta obra a la primera fase creativa del pintor se basa en un texto publicado en 1828 por su primer propietario Carl Schildener, amigo del artista[2].

Rodeado por tres encinas el túmulo, como centro del cuadro y tema principal, descansa cubierto de nieve en la parte más alta de un montículo. Con sus ramas cortadas los árboles parecen amputados. A pesar de ello su silueta está definida con precisión casi gráfica. Friedrich individualiza a las tres encinas. Cada una destaca por su especial forma como fenómeno individual. La encina inclinada, que parece salir del mismo túmulo, recuerda metafóricamente al héroe aquí enterrado. Sin considerar la perspectiva su punta roza el árbol del primer término, que representa la zona de la vida terrenal y de la actuación sobre el presente. Las encinas en general simbolizan la fuerza y el alma germánica. Friedrich pintó aquí un paisaje invernal al que probablemente correspondía otro estival, *Vista sobre el valle del Elba*[3].

La fecha de creación del *Túmulo megalítico en la nieve* se sitúa "hacia 1807", es decir durante la ocupación francesa de Alemania. En aquel año los alemanes acumulaban las batallas perdidas frente a Napoleón. Después de la derrota de Jena y Auerstedt (1806) Prusia estaba a la merced del Emperador. Berlín, la capital prusiana, fue ocupada en 1806 y Sajonia firmó la paz en Posen ese mismo año. El rey Federico Guillermo y la reina Luisa de Prusia huyeron a Memel, en la frontera oriental (1807). Las cesiones territoriales entre el Elba y el Rin, la reducción del ejército y el pago de indemnizaciones de guerra fueron algunos signos de la época. No sorprende que Friedrich se sintiera atraído por un motivo que situaba los hechos del momento en una nueva perspectiva al relacionarlos con el pasado y la prehistoria del hombre[4]. El bloque de piedra es un símbolo de la perduración. Referido a la situación política del momento podía significar "resistencia inconmovible"[5]. En tiempos del pintor aún se conservaban cientos de estos túmulos megalíticos, que él mismo visitó en parte y descubrió en las cercanías de su ciudad natal Greifswald. En una excursión a pie con su profesor Johann Gottfried Quistorp (1755-1835) Friedrich dibujó ya el 19 de marzo de 1802 el túmulo megalítico de Gützkow, que constituye el motivo central del cuadro aquí reproducido[6].

S.B.

NOTAS

1. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 72.
2. Schildener 1828, Sumowski 1970, págs. 100-101.
3. Märker, 1974, pág. 131.
4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 162, Börsch-Supan, 1976, pág. 202.
5. Jensen, 1983, págs. 131-132.
6. Véase Prause, 1967, pág. 63.



27. *Bruma matinal en la montaña,* 1808

Oleo sobre lienzo
71 × 104 cm
BS 166
Rudolstadt
Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, inv. nº 529

Una montaña emerge de la niebla y las nubes. Su cumbre se divide en tres partes que se elevan como dedos hacia el cielo. Estos macizos rocosos cubiertos de musgo confieren una nota de colorido. Para el espectador las puntas de los abetos y los escasos pinos próximos a la cumbre son el único punto de referencia para imaginar la forma de la montaña. Friedrich se atrevió aquí a pintar un motivo paisajístico sin plasticidad. Los contemporáneos consideraron chocante esta composición que les obligaba a determinar en qué parte del cuadro debía descansar su mirada: el pintor no ofrece ningún motivo principal evidente. El cuadro representa una montaña, pero lo que aparece pintado es "aire"[1]. Friedrich tampoco dirige la mirada del espectador hacia el fondo, como era habitual en la pintura de paisaje[2], y pinta el motivo desde un punto de vista desligado de la tierra y con ello de la experiencia del hombre. La vista frontal de la montaña ha sido comparada a menudo con la visión de un pájaro en vuelo[3]. En la cumbre se alza, minúsculo e imperceptible para un espectador superficial, un crucifijo, sobre el que se abre la capa de nubes. Una corona delicada de nubes lo rodea.

Aunque la cruz en la cumbre apenas se distingue, se ha querido ver en ella la clave para la interpretación simbólica del lienzo[4]. Para Börsch-Supan significa que Cristo abre el cielo al hombre[5]. Las puntas de los árboles que emergen de la niebla simbolizan para él la participación de los cristianos en la revelación divina[6]. Destaca su interpretación del pico tripartito como símbolo de la Trinidad. Las demás interpretaciones que ven la montaña como símbolo de lo divino en la naturaleza y los pinos y los abetos como encarnación de los creyentes son ya conocidas (cat. nº 49, 91). Si las seguimos nos hallaremos ante una especie de cuadro de devoción. Sin duda Friedrich pretende que el espectador busque el verdadero significado del cuadro. Con su mensaje parece decirnos que seamos pacientes y no menospreciemos lo que apenas percibimos (aquí, la cruz).

El motivo del cuadro es una invención del artista de la que aparentemente no existen precedentes[7]. En su obra temprana se encuentran, sin embargo, ejemplos parecidos de paisajes de montaña ideales —sobre todo sepias—, que anuncian el motivo de la montaña tripartita escarpada como espectáculo de la naturaleza[8]. Ya en 1793 Friedrich representó un macizo rocoso, a cuya cima dio la forma de una pirámide tripartita[9]. Unida en ese caso todavía a la representación de la cascada, de la luz de la luna y del paisaje rocoso circundante, revela el origen del motivo de la montaña agreste en la estética del siglo XVIII, que según Edmund Burke emula lo "sublime" en la naturaleza[10]. Nuestro cuadro se sustrae a esta adscripción, pues niega al espectador un punto de vista real en el acontecer del cuadro; no obstante incluye un criterio de la estética de Burke, aunque de manera rudimentaria: el horror, "the pleasing horror"[11]. La vista que nos ofrece Friedrich de la montaña es amenazadora, desde una medida humana. En sus alturas no existen senderos ni refugios, allí impera el cielo. La capa de niebla que se abre sobre la cumbre forma, junto con los densos bancos de niebla, una pared a través de la que emerge la montaña como una visión[12].

El cuadro no fue descubierto hasta 1941. Se hallaba en el depósito del castillo de Heidecksburg en la ciudad turingia de Rudolstadt a orillas del Saale, donde figuraba como obra de un maestro no determinado con el título de *Paisaje del valle del Schwarza*[13]. Identificado inmediatamente después de su redescubrimiento como obra de Caspar David Friedrich fue datado en torno a 1820 y relacionado con el cuadro *Niebla matinal, pintada del natural,* expuesto en 1821 en Dresde[14]. Un comentario sobre la exposición de Dresde de 1808, publicado en la revista literaria *Prometheus,* decía: "... una montaña rodeada de nubes, en cuya cima rocosa puede verse una cruz en el aire azul"[15]. Börsch-Supan creyó ver en esta descripción de un visitante del taller de Friedrich el presente cuadro, mientras que Sumowski pensó que se trataba de una alusión a un cuadro desaparecido[16]. La factura minuciosa y el colorido fresco permiten situar este lienzo entre las obras tempranas[17]. El motivo mismo se relaciona con estudios no conservados del Elbsandsteingebirge[18]. El cuadro fue pintado probablemente al mismo tiempo que el "Altar de Tetschen", la obra temprana más famosa de Friedrich[19].

S.B.

NOTAS

1. Schmied, 1975, nº 8.
2. Jensen, 1988, págs. 92-95.
3. Börsch-Supan, 1990, pág. 78.
4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 166.
5. Börsch-Supan/Jähnig, 1990, pág. 78.
6. *Ibid.*
7. Börsch-Supan, 1990, pág. 78.
8. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 38, 105, 119, 122 (El fondo parece un estudio preparatorio para este cuadro), 124.
9. *Ibid,* nº 1 *Paisaje ideal de montaña con cascada.*
10. Burke, 1759.
11. Boulton, 1958.
12. Véase Börsch-Supan, 1976, pág. 200.
13. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 166, Sumowski, 1970, págs. 40, 208.
14. Scheidig, 1947, págs. 7-17, *ibid.,* 1964, págs. 100-101.
15. *Prometheus,* 1808, pág. 21.
16. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 166, Börsch-Supan, 1990, pág. 78, Sumowski, 1970, pág. 21.
17. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 166.
18. Börsch-Supan, 1990, pág. 78.
19. Cat. exp. Dresde, 1974, nº 6, Copenhague,1991, pág. 128, Hofman, 1982, págs. 147-151.



28. *Monje en la orilla del mar,* *1808/10*

Oleo sobre lienzo
110 × 171,5 cm
BS 168
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº NG 9/85

Ya en vida de Friedrich este cuadro, comenzado en 1809, en Dresde, y expuesto en 1810 en Berlín, fue considerado una obra capital del pintor. El joven príncipe heredero, Federico Guillermo, la adquirió para la corte prusiana junto con su pareja *Abadía en el encinar* en la exposición de la Academia de Berlín[1].

Friedrich creó aquí una composición de tres superficies de proporciones extremadas y con ello la obra más radical del romanticismo alemán: playa, mar, cielo. El cielo, un muro impenetrable que se desgarra hacia la altura, ocupa tres cuartas partes del lienzo. La inmensidad azul reduce el mar, la tierra, el hombre y el animal a una existencia diminuta. El océano por el contrario ocupa una zona delimitada. Sus olas, coronadas de espuma se convierten —desde un punto de vista cósmico— en un elemento dominado. La playa bañada por el oleaje, en el sentido habitual, no existe. Ante un mar casi negro la franja de arena con dunas destaca en un tono gris-blanco, débilmente azulado. La costa de color claro es la única base sólida. Todos los elementos de vida, las hierbas sobre las dunas o las gaviotas que vuelan hacia la lejanía, son elementos aislados, apenas perceptibles.

En la estrecha franja de tierra vemos un hombre solo. El monje en hábito marrón oscuro se confronta al universo. Consciente de su inferioridad ante la inmensidad, se enfrenta a los elementos que le rodean y encarnan la categoría de lo "sublime", según Burke. Sin embargo, la posición del monje parece segura: él confiere acento y medida a la composición. Su posición dominante se halla en el punto, en el que la línea de la orilla forma un ángulo obtuso. Con gesto de tristeza apoya la cabeza en la mano. El hombre desamparado alza la mirada al cielo, que se aclara. Con la figura del monje, alejada de lo cotidiano, Friedrich crea un efecto de distanciamiento, pues ¿qué hace un monje en una playa? Su celda y su espacio de meditación es el mar y no el monasterio. El motivo nos lleva a pensar en un anacoreta, una persona que se ha retirado del mundo. Lo externo, el universo, refleja así lo interno, el estado de ánimo. El monje está rodeado de un paisaje, que en el sentido de Friedrich, está potentemente definido como creación divina[2].

El pintor introdujo varios cambios en el cuadro hasta que lo dio por terminado en 1810. Al cubrir el cielo y eliminar los motivos originales de la luna y la estrella matutina, así como de dos veleros a la izquierda y la derecha del monje, alcanzó el grado de abstracción que caracteriza este lienzo[3]. Los rasgos radicales de la composición han sido explicados de diverso modo por la investigación. Se ha dicho que Friedrich invierte la perspectiva al dar exclusivamente peso físico al fondo[4] y que al renunciar a la visión del mundo desde una perspectiva centralizada sitúa al sujeto, de una maneera completamente nueva, en el centro del cuadro[5]. Para Börsch-Supan no se trata de un sujeto anónimo, sino del mismo Friedrich, que se representa de espalda[6]. Lo confirman notas del diario de un contemporáneo y la comparación de la figura del monje con autorretratos del pintor[7]. En la obra de Friedrich existe toda una serie de autorretratos del pintor, inmersos en el paisaje[8], pero la discusión en torno a estas autorrepresentaciones aún no está cerrada[9]. En la interpretación simbólica de Börsch-Supan la estrecha base del monje, la orilla desnuda, son símbolos de la miseria de la vida terrenal. El cielo por el contrario es fuente de esperanza[10].

W. Hofmann coloca las obras tempranas de Friedrich en relación con los paisajes de mar del siglo XVIII y subraya la ruptura radical con esta tradición[11]. Se ha intentado descubrir precursores de Friedrich en la pintura y en la literatura, pero nunca se ha hallado una repetición de su expresión absolutista[12]. La pintura flamenca de los siglos XVII y XVIII con maestros como Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael y Jan van der Velde permite constatar la originalidad de una composición como *Monje en la orilla del mar*[13]. Partiendo de la idea de que en momentos determinados de la historia se producen analogías entre ciertas obras de arte (pseudomorfosis) se ha comparado este lienzo de Friedrich con obras de arte moderno (p. ej., de Mark Rothko)[14] y se ha subrayado su forma compleja que "destruye simbólicamente el espacio y el tiempo"[15]. La sensación de infinitud y soledad que transmiten obras de Friedrich como *Monje en la orilla del mar* ha sido resaltada a menudo[16]. Términos como "infinitud", ya utilizados por los contemporáneos del artista, se sustituyen hoy por fórmulas como "transcendencia", "dimensión" y "estructura"[17].

Los contemporáneos reaccionaron con emoción, pero también con perplejidad al lienzo aquí reproducido. El escritor Heinrich von Kleist (1777-1811), que comprendía el arte de Friedrich, tuvo el valor de expresar sus emociones ante esta obra. Revisando un artículo de tono algo irónico de sus compañeros Clemens Brentano y Achim von Arnim escribió: "Es magnífico mirar sobre un desierto de agua sin límites desde la soledad infinita de la orilla, bajo un cielo nublado. Para ello es necesario haber ido hasta allí, añorar todo lo que se desea para vivir y, a pesar de ello, oír la voz de la vida... y así yo mismo me convertí en el capuchino... Nada puede ser más triste y más insoportable que esa posición ante el mundo: ser la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el solitario centro del círculo solitario... parece, cuando se contempla (el cuadro) como si a uno le hubieran cortado los párpados"[18].

S.B.



NOTAS

1. Börsch-Supan, 1965, págs. 63-76, Börsch-Supan/ Jähnig, 1973, nº 168, el mismo 1990, págs. 82-84.

2. Véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 26, cat. exp. Copenhague, 1990, pág. 130, cat. exp. Dortmund, 1990, pág. 12, Zimmermann, 1991, págs. 107-127, Subirats, 1979, pág. 29.

3. Körner, 1990, pág. 119 y ss., Prange, 1992, pág. 115.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 26.

5. Börsch-Supan, 1960, pág. 26.

6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 168.

7. Véase cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 77, pág. 163.

8. Börsch-Supan, 1972 págs. 620-630, pág. 624.

9. Cat. Berlín, 1986, págs. 27-29 y 1985, págs. 20-22.

10. Börsch-Supan, 1960, pág. 16.

11. Cat. exp. Hamburgo, 1974, pág. 31.

12. Ost, 1971, págs. 110, 220, Sumowski, 1970, pág. 12.

13. Cat. exp. Hamburgo, 1974 y Brötje, 1974, págs. 43-88.

14. Rosenblum, 1975.

15. Sumowski, 1970, págs. 31, Ohara, 1983, pág. 227.

16. Lankheit, 1952, pág. 102.

17. Müller, 1990, págs. 14-16, Brötje 1974, Prange 1989 (manuscrito), págs. 3-4.

18. Kleist 1810, págs. 47-48, véase Sumowski, 1970, pág. 34.

29. *Abadía en el encinar,* *1809/10*

Oleo sobre lienzo
110,4 × 171 cm
BS 169
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº NG 8/85

Friedrich pintó *Abadía en el encinar* como pareja de *Monje en la orilla del mar*. Ambos cuadros eran las obras de mayores dimensiones que hubiera realizado hasta esa fecha. Es curioso que la relación entre ambos trabajos no se funda en su construcción formal o en su colorido, sino exclusivamente en el motivo. En *Monje en la orilla del mar* el religioso que se asoma al mar vive la experiencia de su posición aislada frente al mundo. En *Abadía en el encinar* el personaje experimenta su liberación del mundo: sus hermanos le llevan a enterrar. Como a menudo en las parejas de cuadros de Friedrich las obras están en una relación de "antes" y "después". Ambas están unidas por un mensaje común: la reflexión sobre la muerte[1].

Para el pintor romántico la añoranza de la muerte demostraba la existencia de Dios. Friedrich se enfrentaba a la fugacidad de la vida y a la muerte libre de todo pesimismo. El miedo a la muerte, en el sentido de terror a lo que pudiera venir después, nunca fue un tema digno de tratar para él, ya que no lo sentía. Por el contrario veía en la muerte algo optimista, como paso a una forma de vida más perfecta. Los motivos de la fugacidad de la vida —la ruina, las tumbas, el cementerio, las encinas desnudas con ramas rotas, el portal— han sido interpretados por ello como "ejercicios espirituales para la eternidad"[2].

El objetivo primordial del artista durante la ejecución de *Abadía en el encinar* debe haber sido que su obra respirara serenidad. Con la ruina de la iglesia en el centro creó una simetría solemne, que confiere armonía a la composición. Esta se impone a pesar de motivos inquietantes como las formas de las ramas de encina, que se rompen y agitan hasta sus extremos. La composición da por su falta de ambigüedad una sensación de equilibrio, ya la contemplemos de cerca o de lejos. Su colorido casi monocromo siempre llega al espectador. En la parte inferior del lienzo la oscuridad difusa está dominada por tonos marrones, que se aclaran en la superficie más extensa del cielo. La zona en la que chocan ambas superficies de color forma un horizonte imaginario con la luz más clara. Como un denso velo de oscuridad se cierne sobre los motivos del primer término, obligando al espectador a fijarse en ellos.

Unos monjes llevan un ataúd a través del portal de una ruina de iglesia, en la que puede reconocerse un crucifijo flanqueado por dos pequeñas luces[3]. El camino conduce por un cementerio cubierto de nieve, cuyas tumbas son ya irreconocibles. Los monjes parecen venir de lejos, pues el paisaje da la impresión de no tener límites. En primer término vemos una tumba abierta, que los monjes dejan atrás. Caminan emparejados hacia el fondo neblinoso. No les espera el refugio de un espacio sagrado cerrado. La ruina gótica consiste sólo en un muro con un ventanal, cuya consistencia resulta dudosa. También la entrada, en su día magnífica, es ya sólo un fragmento, un portal sin puerta.

En contraste con la ruina, las encinas parecen imponentes. Su extraño efecto se debe a su posición acentuada en el espacio. El espectador recibe la impresión de un grupo de árboles, incluso de un bosquecillo de encinas. Sin embargo, ninguna encina se superopone a otra. La posición densa, y al mismo tiempo libre de los árboles, crea la sensación de un muro imaginario. Las encinas conservan en todo momento su carácter individual, a pesar de la ordenación extremadamente artificial. Dos de estos árboles gigantescos flanquean la ruina, los otros se alzán detrás de ellos.

Se han descrito estas encinas como "arabescos" y como "ornamentales"[4], también como "deformación de estudios del natural"[5]. No cabe duda de que el pintor escogió uno de los motivos más significativos de la literatura y el arte alemanes. Ya entre los romanos, los griegos y los eslavos la encina se consideraba un árbol sagrado[6]. En Alemania el culto a la encina se inició a mediados del siglo XVIII (cat. nº 20), probablemente por inspiración del sentimentalismo inglés, que se manifiesta tan ejemplarmente en los poemas heroicos de Macpherson (1762-1763)[7]. En el arte alemán siempre se cita, describe, celebra o pinta la encina como un símbolo tradicional de la fuerza, de lo autóctono y, por tanto, de lo no-italiano, no-clásico, no-cortesano. A medida que avanza el siglo XIX la encina se convierte en signo del espíritu nacional y patriótico[8].

En la obra de Friedrich las encinas aparecen a menudo en conexión con túmulos megalíticos, que según Börsch-Supan son símbolos de una actitud vital pagana[9]. Según esta interpretación Friedrich representa la devoción medieval como algo pasado, ya que coloca en el mismo nivel los signos del cristianismo (la ruina) y los del paganismo (las encinas)[10]. El punto de vista de Börsch-Supan abarca otros motivos aislados como la cruz de madera, que simbolizaría la llegada a la meta de la vida terrenal, o el crepúsculo, sintetizado en la luna creciente, que simboliza a Cristo en trance de aparecer[11]. En vista de la supremacía de la naturaleza sobre la iglesia, es evidente que para Friedrich la naturaleza ha asumido la función de ésta. El pintor se entrega a la naturaleza, hasta el punto de representarse a sí mismo camino de la tumba. Según Börsch-Supan el cuadro nos muestra el entierro de un monje que es Friedrich mismo[12]. Como el *Monje en la orilla del mar*; *Abadía en el encinar* constituye un hito en la temática de las edades de la vida (cat. nº 28, 43, 45, 61, 77 y 80).



El cuadro que nos ocupa fue pintado después del viaje del artista a la isla báltica de Rügen, en junio de 1809. La arquitectura representada se basa en un apunte de la fachada occidental de la ruina de Eldena, un monasterio cisterciense cerca de Greifswald. El edificio estaba en ruinas desde la Guerra de los Treinta Años. En su cuadro Friedrich inventó el portal y el ventanal, que en la ruina estaban tapiados[13]. Utilizó, pues la ruina de Eldena real como simple apoyo, aunque se sirviera de la situación del monasterio. Eldena se halla cerca del mar —un aspecto no visible en el cuadro, que, sin embargo, confirma la relación interna con el cuadro-pareja *Monje en la orilla del mar*. En *Abadía en el encinar* Friedrich tiene el mar a la espalda y mira tierra adentro.

Este lienzo comprado, como su pareja, por el rey, incitó a los coetáneos a diversos comentarios[14]. Notas del diario de Goethe,

del 18 de septiembre de 1810, y del diario del librero de Jena Karl Friedrich Frommann, del 22 de septiembre del mismo año, hablan por primera vez de la existencia de esta obra. Ambos la habían visto en el estudio del pintor. El escritor Theodor Körner, uno de los pocos coetáneos que captó la componente cristiana en las obras de Friedrich, dijo escuchar ante este lienzo "dulces armonías, vertidas a sonidos como la palabra de Dios"[15]. Escribió dos sonetos inspirados en este cuadro titulados "Friedrichs Totenlandschaft" (El paisaje de los muertos de Friedrich), que fueron publicados después de su muerte en 1815. En ellos Körner invita al espectador a "no admirar fríamente", sino a decir "no, yo siento", porque en "el sentimiento se realiza el arte"[16].

Entre las voces críticas se encuentra la del escultor Gottfried Schadow (1764-1850), que reprochó a Friedrich haber adoptado un "tono de sereno", que "resuena en cementerios de iglesia, cubiertos de nieve, donde merodean muñecos embozados"[17].

Aún hoy puede detectarse cierta ambivalencia en la interpretación de esta obra. Unos ven en ella "una expresión dolorosamente árida" o la "solemnidad pesada de las postrimerías"[18]. Otros objetan que es un "cuadro de la muerte" y "un paisaje lleno de desesperanza"[19]. A estos términos negativos se opone el más neutral de "transcendencia", que según esas opiniones determina el cuadro[20]. Es indiscutible por otro lado que la Iglesia como institución aparece aquí como algo perecedero[21]. A pesar de que *Abadía en el encinar* fue olvidada durante el siglo XIX, fue considerada desde el principio como una "obra capital" por la crítica[22]. Esto no se debía al motivo en sí, pues el tema funerario no necesitaba ser inventado por Friedrich. En la literatura inglesa de finales del siglo XVIII ya existía el tema en una fase prerromántica, por ejemplo, en *Elegy written in a Country Churchyard* (1766) de Thomas Gray[23]. La exposición de la Academia de Berlín, inaugurada el 23 de septiembre de 1810, contribuyó decisivamente a despertar el interés por *Abadía en el encinar* y *Monje en la orilla del mar*.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 169, Börsch-Supan, 1973 (Schinkel-Pavillon), págs. 11-20, Börsch-Supan, 1990, págs. 82-85.

2. Sumowski, 1970, pág. 26.

3. Börsch-Supan, 1990, págs. 84.

5. Ohara, 1983, pág. 219, Hinz, 512/520.

6. Möbius, 1977, págs. 219, 220.

7. *Ibid.*, pág. 165.

8. Véase 6, pág. 220.

9. Véase *Túmulo megalítico junto al mar,* 1807, *Túmulo megalítico en la nieve,* hacia, 1807 (cat. nº 26), *Túmulo megalítico en otoño,* hacia 1820 (cat. nº 59).

10. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 169.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.* 1973, pág. 18 y 1973 (Schinkel-Pavillon), pág. 12.

13. Schmitt/Börsch-Supan, 1931, pág. 188.

14. Véase cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 78, pág. 10.

15. Según Sumowski, 1970, pág. 29.

16. Berlín s.f., pág. 95, véase cat. Berlín, 1985, pág. 24.

17. Según Cassirer, 1914, pág. 61.

18. Geismeier, 1973, pág. 45.

19. Bialostocki, 1966, p. 173, véase Wolfradt, 1924, pág. 123.

20. Koerner, 1990, pág. 120.

21. Véase 10, Jensen, 1974, pág. 111.

22. Véase cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 78.

23. Platte, 1961, pág. 15.

30. ***Autorretrato,*** *hacia 1810*

Carboncillo
228 × 182 mm
Sin inscripción
BS 170
Hinz nº 709
Berlín
Staatliche Museen zu Berlín, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 1



De los ocho autorretratos dibujados de Friedrich que se conservan éste es el más famoso. Su datación "hacia 1810" ha demostrado ser convincente a través de las comparaciones con otros retratos del artista (p. ej., de Caroline Bardua, Georg Kersting y Gerhard v. Kügelgen). En su forma externa recuerda la manera de un busto retrato[1]. El ropaje drapeado alrededor del torso semeja el de los bustos romanos y también clasicistas. Intencionadamente contrasta con la moda contemporánea. Se ha supuesto también que de esta manera Friedrich podría haberse representado como un monje[2].

Escrudiñándose a sí mismo y al contemplador con una mirada intensa, penetrante y al mismo tiempo orgullosa, el artista se representa en la cumbre de su éxito: en 1808 había creado con el "Altar de Tetschen" y en 1809, tras un viaje a su patria de Alemania del Norte, con el *Monje en la orilla del mar* y la *Abadía en el encinar,* sus hasta entonces más importantes obras y alcanzado notoriedad general (véase cat. nº 28 y 29).

G.R.

NOTAS

1. Sumowski, 1970, pág. 93.
2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 170.

31. *Ruina de monasterio en el Oybin,* 1810

Lápiz, acuarela
Inscripción abajo: 4 DE JULIO 1810
255 × 358 mm
Hinz nº 536
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41101

El dibujo surgió en el viaje que hicieron juntos Friedrich y Kersting desde Dresde al Riesengebirge pasando por el Zittauer Gebirge (véase cat. nº 33, 34). Tras llegar a su destino fecharon los primeros dibujos en torno al 12 de julio de 1810. Las ruinas de la iglesia del monasterio edificada en los siglos XIV y XV en la cumbre del Oybin en el Zittauer Gebirge y destruida en los siglos XVI y XVII, era considerada una de las ruinas más bellas de Sajonia y despertó también el interés de Friedrich que sentía predilección por el gótico y las ruinas. También fueron representadas por otros artistas del romanticismo de Dresde, como Carl Gustav Carus.

Friedrich utilizó el presente estudio para un cuadro que reproduce más alargadas las proporciones del coro y que como sucede a menudo en las obras pictóricas se enriquece con elementos simbólicos, en este caso un crucifijo y una figura de la Virgen[1]. De nuevo este motivo se convierte en modelo para el cuadro *Tumba de Hutten* de 1823/1824 (cat. nº 69) que refleja el pasado y el presente alemanes con la ruina de la iglesia gótica al fondo[2]. La características forma de las ventanas y de los contornos de las tracerías vuelve a aparecer variada en el tardío dibujo a la sepia de una lechuza en una ventana gótica[3].

G.R.

NOTAS

1. Propiedad particular; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 203.

2. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 316.

3. Ermitage San Petersburgo; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 459.


1810

32. ***Rocas al pie de una ladera en el Riesengebirge*** *(Pradera con abetos en una ladera) 1810*

Tinta china, acuarela sobre grafito
140 × 238 mm
Inscripción arriba a la izquierda: 12 DE JULIO DE 1810
Hinz nº 545
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresde, Kupferstich-Kabinett, inv. nº 2603

Pintado el mismo día que cat. nº 33. Las piedras (sin la ladera) aparecen, mucho más tarde, en el primer plano izquierdo de uno de los últimos cuadros de Friedrich *Recuerdo del Riesengebirge* (BS nº 418, San Petersburgo, Ermitage) donde están combinadas con una vista de la fuente del Elba, dibujada dos días antes (Hinz nº 543).

C.K.



33. ***Rocas y árboles,*** *1810*

Lápiz, acuarela, pruebas de color
360 × 260 mm
Inscripción arriba a la izquierda: 12 DE JULIO DE 1810
Hinz nº 546
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41100

El estudio fue realizado en un viaje a pie por el Riesengebirge que hizo Friedrich durante el verano de 1810 en compañía del pintor Georg Friedrich Kersting, once años más joven que él y que desde 1808 residía también en Dresde. Parece verosímil suponer que la figura que trepa por la roca del fondo es una representación de Kersting al que también vemos dibujando sentado sobre una roca en la lámina *Peñascos junto al Kochelfall* fechada sólo pocos días después, el 17-7-1810[1]. Del 18-7-1810 data el notable dibujo de Kersting que muestra a Friedrich en ese viaje[2]. Friedrich estuvo sólo esa vez en el Riesengebirge, lugar muy apreciado por la mayoría de los románticos de Dresde por sus imponentes formaciones montañosas y rocosas, pero ese paisaje dejó una huella perdurable en su obra. Las impresiones recogidas allí en estudios encontraron su aplicación en cuadros y sepias a menudo transformados en elementos abstractos y simbólicos.

G.R.

NOTAS

1. Kupferstich-Kabinett Dresden; cat. Hamburgo, 1974, nº 85; Hinz 554.

2. Kupferstich-Kabinett-Sammlung der Zeichnungen Berlín; cat. Berlín, Viena, Munich, 1990, nº 28.



34. *Amanecer en el Riesengebirge,* *1810-1811*

Oleo sobre lienzo
108 × 170 cm
BS 190
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº NG 10/85

A lo largo de su vida Friedrich dedicó diez cuadros al paisaje del Riesengebirge[1]. El lienzo que nos ocupa es el primer cuadro, en el que el pintor se confronta con la parte más alta de los Sudetes y del Mittelgebirge alemán. Terminada probablemente en marzo de 1811[2] la obra surgió bajo la impresión aún fresca de la excursión a pie por el Riesengebirge, que Friedrich realizó en julio de 1810, cuando contaba treinta y seis años. Su compañero constante en este viaje fue su amigo el pintor Georg Friedrich Kersting (1785-1847), once años más joven que Friedrich. Juntos ascendieron a la cima más alta de la cordillera, la Schneekoppe con 1.603 m de altura[3]. Kersting no trajo a casa apenas material de este viaje, Friedrich hizo algunos apuntes[4].

Para el fondo de *Amanecer en el Riesengebirge* utiliza, por ejemplo, un dibujo de una cordillera, realizado la noche después de ascender a ella[5]. La parte izquierda de la gran formación rocosa, en primer término, se remonta a un apunte del natural datado el 10 de agosto de 1799, es decir once años antes del viaje al Riesengebirge[6]. Nuestro cuadro exhala la sublime experiencia de las alturas. Las montañas algo aplanadas y rodeadas de niebla están pintadas desde un punto de vista más alto. Ya los contemporáneos compararon el amplio paisaje de montañas —entendido como una visión del más allá[7]— con el mar[8]. En contraste con la profundidad del paisaje montañoso, una cima algo redondeada se alza con puntas rocosas hacia el cielo. Como cima y cénit cerca del abismo su connotación es ambigua. Sobre ella vemos la cruz, el único elemento que interrumpe el horizonte.

Una mujer vestida de blanco, quizá una alegoría de la fe, se sujeta con una mano a la cruz, mientras con la otra ayuda a un hombre a subir a la cima. Friedrich se representa a sí mismo en esta figura[9]. Como paisaje del amanecer este cuadro formaba pareja con un valle de río al atardecer, *Paisaje de montaña con cascada,* hoy perdido[10]. Las figuras en ambos cuadros se correspondían. En el segundo Friedrich también mostraba una pareja, pero en este caso era el hombre el que ayudaba a la mujer en asuntos de la vida terrena: un hombre apoyaba a su joven esposa en el paso de una roca a otra. En *Amanecer en el Riesengebirge* la mujer guía al hombre, quizá porque se le reconocieran mayores atribuciones en asuntos religiosos. El pintor contemporáneo W. von Kügelgen (1802-1867) vio en esta escena "un capítulo de la historia de la humanidad". Y comentó que es la mujer la que "camina por delante en la senda de la fe"[11].

S.B.

NOTAS

1. Konow, 1971, pág. 84.
2. Börsch-Supan, 1973 (Schinkel-Pavillon), pág. 21, cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 90.
3. Grundmann, 1958, notas 94, 98.
4. *Ibid.*, pág. 71.
5. Véase 2, Börsch-Supan.
6. *Ibid.*, pág. 23.
7 y 8. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 190, Vossische Zeitung, 30-10-1812.
9. Journal des Luxus und der Moden, 1811, 26, pág. 371.
10. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 191.
11. W. v. Kügelgen, 1870, pág. 171.



35. ***Paisaje de Bohemia,*** *hacia 1810*

Oleo sobre lienzo
70 × 103 cm
BS 189
Stuttgart
Staatsgalerie Stuttgart, inv. nº 1380

Durante su vida Friedrich visitó a pie varias veces Bohemia, el corazón de la actual Checoslovaquia. En 1807 y 1808 estuvo por primera vez en el Mittelgebirge. Su último viaje a esta región lo realizó en 1835 con la intención de recuperarse de un ataque de apoplejía[1].

Los paisajes bohemios de Friedrich —en 1810 pintó tres— son cuadros de la serenidad[2]. La naturaleza respira paz. Nuestro lienzo es un paisaje del atardecer. En él faltan figuras de espalda u otros elementos dominantes que dirijan la mirada del espectador. El ritmo de la naturaleza representada invita al monólogo.

Dos hayas, cuyas copas se inclinan hasta casi tocarse y formar un arco, constituyen el acento axial del cuadro. Detrás de los árboles una franja oscura de bosque, que atraviesa diagonalmente el lienzo, interrumpe la transición fluida de cercanía a lejanía que propone la composición. La rama seca y el cardo del primer plano son símbolos de la fugacidad de la vida y de la melancolía[3]. La iglesia, al fondo a la izquierda, da contenido religioso al tema del más allá. Los abetos pequeños simbolizan la continuidad de la vida. Algunos de los motivos citados provienen de los cuadernos de apuntes del pintor del año 1807. El árbol situado a la izquierda, en el término medio, aparece ya en un dibujo del 23 de mayo de 1807[4]. El dibujo del árbol de la derecha, originalmente una encina, data del 13 de septiembre de 1809. Friedrich es un infatigable compilador de sus propias ideas y observaciones. Es posible que recibiera el encargo para esta obra de su protector el conde Franz Anton von Thun-Hohenstein, que ya le encargara el "Altar de Tetschen"[5]. Fue pintada como pareja del cuadro matutino *Paisaje de Bohemia con el Milleschauer*[6]. A pesar de los títulos divergentes, ambas obras tienen como tema el Mittelgebirge con la elevación del Milleschauer[7].

S.B.

NOTAS

1. H. Börsch-Supan, 1973, nº 189-191. W. Schmied, 1975, pág. 67.
2. A. Aubert, 1895-1896, Sp. 292, W. Schmied, 1975, pág. 66.
3. H. Börsch-Supan, 1973, n.º 189.
4. *Ibid.*, W. Schmied, 1975, pág. 68.
5. W. Sumowski, 1970, pág. 73.
6. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 188, cat. exp. Berlín, 1906, n.º 513.
7. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 89, G. Grundmann, 1958, pág. 90.



36. *Paisaje de invierno,* 1811

Oleo sobre lienzo
33,4 × 46 cm
BS 193
Schwerin
Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, inv. nº G 621

Este *Paisaje de invierno* fue pintado en 1811 seguramente como segundo cuadro de un ciclo de tres obras[1]. Para su justa comprensión hay que situar la melancólica escena invernal en relación con el precedente *Paisaje de invierno con iglesia*[2], (cat. nº 37) en el que la acción descrita tiene un final positivo. En ambos lienzos Friedrich describe la ruta de un caminante solitario por un paisaje de invierno, cubierto de nieve.

La figura del hombre representa al pintor mismo, que hace un alto en el camino, inclinado y apoyado en un bastón. A su alrededor se extiende la profunda oscuridad de la noche invernal por un desierto de hielo y nieve. En la lejanía no se ve ni luz ni otras señales de vida, sólo la nieve da algo de luminosidad. Lo que se ve sería mejor que permaneciera en la oscuridad: es la inmensidad de la desolación. El caminante se halla en un bosquecillo de encinas taladas que le arropan fantasmagóricamente. Los troncos, cuyas raíces se agarran a la tierra, le rodean casi a su altura. Simbolizan los muertos[3]. Sus raíces significan la fuerza con la que los moribundos se aferran a la vida terrenal en su agonía. Friedrich pinta aquí un cementerio de árboles. Las dos encinas que determinan el ritmo de la composición parecen los últimos supervivientes. Sus troncos están huecos y con seguridad no volverán a llevar hojas[4]. Las encinas simbolizan lo definitivo de la muerte en el paganismo[5]. Para Friedrich la situación del caminante es desesperada: no ve camino ante sí.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 193, Börsch-Supan, 1976, págs. 201-202, primer cuadro del ciclo *Paisaje con encinas y cazador,* 1811, los mismos, nº 192.

2. Véase Sumowski, 1970, pág. 26.

3. Möbius, 1977, págs. 163-168, cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 122, Ohara, 1983, págs. 215 y ss.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 193.

5. Cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 129, Rave 1951, págs. 229 y ss.



37. *Paisaje de invierno con iglesia,* 1811

Oleo sobre lienzo
33 × 45 cm
BS 194
Dortmund
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund,
inv. nº C 4737

Este lienzo fue pintado como pareja del *Paisaje de invierno* de 1811[1]. Friedrich se propone una potenciación visionaria, una suspensión simbólica del espacio y del tiempo. Logra una especie de retablo paisajístico[2], como el que consiguiera totalmente en otro cuadro: el "Altar de Tetschen" *(La cruz en la montaña)* de 1808. Para *Paisaje de invierno con iglesia* vale también —como para aquel— que tematiza la fe que abandona la institución de la Iglesia por la devoción subjetiva y privada[3]. La obra de Friedrich expresa panteísmo. Sin recurrir a la mística de la naturaleza proclama que Dios se oculta y, al mismo tiempo, se manifiesta en las cosas[4].

La desesperación del caminante perdido cede aquí el paso a la esperanza. Las extrañas montañas se convierten en suaves colinas. El caminante —el mismo pintor— halla su meta en el paisaje representado. Sus muletas yacen en la nieve como si las hubiera dejado caer una tras otra. Protegido por una roca reza ante el crucifijo que parece surgir entre un grupo de abetos. Como la catedral gótica del fondo, envuelta en niebla, los abetos se elevan hacia el cielo, repitiendo el movimiento de la arquitectura. Como abetos de verde perenne simbolizan al hombre de fe[5]. Sumergida por completo en el ambiente húmedo la iglesia tiene el carácter de una aparición transcendental. Simboliza el más allá y la Jerusalén celeste[6]. Indirectamente intuimos que Friedrich considera la mortalidad humana como una gracia divina: "Dios, te doy las gracias por no vivir eternamente en este mundo"[7].

Friedrich pintó por primera vez una iglesia gótica en 1810, aunque no hay que olvidar el intenso estudio que desde 1801 dedicó a la ruina gótica de Eldena, cerca de Greifswald[8]. Con la obra que nos ocupa creó sin duda su primer edificio gótico intacto y libremente inventado[9]. Según la opinión de la época Friedrich ve reunido en el estilo gótico tanto lo divino y lo inmaterial, como la vegetación construida y la proximidad de la naturaleza. En *Paisaje de invierno con iglesia* es evidente que el artista entiende la religión como sostén y orientación. El motivo de este cuadro se hizo famoso ya en vida de Friedrich y fue reproducido en grabados. Existen aguatintas de 1820. Desde que en 1986 apareciera una réplica en Londres, H. Börsch-Supan considera el cuadro de Dortmund como una copia, llevada a cabo en el entorno de Friedrich[10]. La discusión sobre esta cuestión no está cerrada.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 194, Börsch-Supan, 1976, pág. 28.
2. Hofmann, 1962, págs. 50 y ss.
3. Hofmann, 1982, pág. 160.
4. Hoch, 1985, pág. 45.
5. Börsch-Supan, 1991, pág. 94.
6. Sumowski, 1966, pág. 40, véase Hoch, 1985, págs. 44-45.
7. Friedrich según Sumowski, 1970, pág. 26.
8. Eimer, 1963.
9. Börsch-Supan, 1973, pág. 28.
10. Cat. exp. Londres, 1990 y Dortmund, 1990, págs. 34-49.



38. *Terraza*, *1811-1812*

Oleo sobre lienzo
53,5 × 70 cm
BS 199
Potsdam-Sanssouci
Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci,
inv. nº GK I 7878

¿Nos hallamos ante una tranquila hora de lectura frente a un bello paisaje? En absoluto[1]. El verdadero tema de esta obra surge de la interrelación entre geometría oculta y fragmento de paisaje simbólico.

El motivo principal es un jardín-terraza. Los caminos y los recuadros de césped ordenan su superficie hasta el muro, que delimita masivamente el primer término del lienzo. El parque con su césped al gusto francés simboliza un mundo ordenado según las leyes de la razón[2]. La lectora sentada en la silla de jardín, sin duda una mujer de la ciudad que no percibe la naturaleza, refleja la rigidez de la cultura marcadamente racionalista[3]. El paisaje civilizado en primer término se presenta como naturaleza domesticada, en la que la forma está determinada por el compás y el cartabón. En oposición está el paisaje del fondo que ofrece espacio para las fantasías sobre la libertad y la paz eterna. La composición se basa pues en el principio característico de Friedrich de la barrera espacial, que determina los valores distintos del espacio próximo y el espacio lejano[4].

El motivo clave del cuadro es la cruz discretamente integrada en la ornamentación de la cancela. Indica la fuerza de la religión que traspasa barreras. El peso de la composición se sitúa en el lado derecho, determinado por la posición de la lectora, la cancela flanqueada por las esculturas de dos leones (símbolos de la fuerza) y el castillo sobre la montaña lejana. Hacia el centro del muro se yergue una escultura, probablemente de Flora, que intercepta la vista libre hacia la lejanía[6] y establece una correspondencia, en piedra, con la mujer que lee. El máximo de altura lo forman dos castaños plantados como columnas en el césped, cuyas copas parcialmente visibles enmarcan el panorama. Los castaños son un motivo que indica la opresión de la vida. En el entorno de sus raíces no crecen otras plantas[7]. La descripción contemporánea del cuadro como *Día de jardín al gusto francés* subraya el significado negativo del primer término[8], en el que Friedrich disimula su crítica sobre la cultura francesa. Influido por el patriotismo reinante el pintor rechaza, una vez terminadas las guerras napoleónicas, todo lo francés. La probable pareja de este cuadro titulada *Paisaje con jardín* (1811-1812) se ha perdido. Mostraba un jardín de gusto inglés[9].

S.B.

NOTAS

1. Eberlein, 1925, págs. 21-22.
2. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 199, para su localización: Grundmann, 1958, pág. 88, cat. exp. Dresde, 1974, nº cat. 16.
3. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 199, Wolfradt, 1924, pág. 50, W. Geismeier, 1965, págs. 56-57.
4. Cat. exp. Dresde, 1974, nº cat. 16, Schmied, 1975, pág. 70.
5. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 199.
6. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 96.
7. Véase nota 5.
8. *Ibid.*, págs. 322, 80.
9. *Ibid.*, pág. 28, nº 200.



39. *Cantera cerca de Krippen,* *1813*

Lápiz, acuarela
210 × 174 mm
Inscripción abajo a la izquierda: KRIPPEN, 19 DE JULIO DE 1813
BS 209
Hinz nº 622
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 18

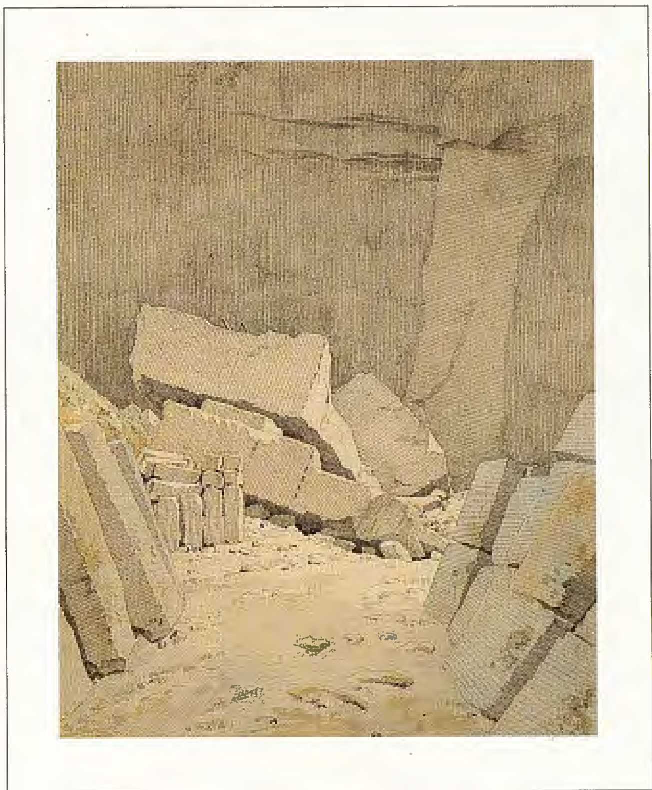
El dibujo representa una cantera de piedra arenisca en la llamada "Suiza sajona" al sur de Dresde cerca del Elba. Friedrich ejecutó una lámina de composición acabada quizás como regalo. En favor de ello habla el cuidadoso enmarcado y el acuarelado de gran efecto. La situación, que produce una impresión de cueva, parece afín a la de dos cuadros de 1813-1814[1]. Como de junio y julio de 1813 existen datos de diversos estudios de los alrededores de Krippen, se ha pensado que Friedrich permaneció en ese lugar durante algún tiempo para escapar de la ocupación de Dresde por las tropas napoleónicas ocurrida al mismo tiempo[2].

G.R.

NOTAS

1. *Tumba de héroes antiguos,* Hamburger Kunsthalle, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 205 y *Cueva con tumba* (también *Valle rocoso, Tumba de Arminio),* Bremen, Kunsthalle, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 206.

2. Cat. Dresde, 1974, nº 180.



40. *Cazador en el bosque,* *1813-1814*

Oleo sobre lienzo
65,7 × 46,7 cm
BS 207
Colección privada

En medio de un camino nevado vemos una figura masculina de uniforme, con sable. Ante ella la oscuridad del bosque. Los troncos excesivamente derechos de los abetos sugieren un orden artificial. El bosque se alza como un muro, que cierra la vista hacia arriba. Al cuadro le falta la amplitud del cielo. Los abetos avanzan hacia el espectador, aunque quedan recortados lateralmente en casi todos los casos. El marrón casi monocromo de los árboles domina la superficie del lienzo. El reflejo claro de la nieve se limita a la zona del suelo, que el pintor va estrechando hacia la figura, que nos da la espalda. Abetos pequeños, a la izquierda y la derecha del camino, la enmarcan, mientras que los dos troncos del primer término conducen a ella. Las raíces del segundo tocón se agarran fantasmagóricamente al vacío. En el primero descansa un cuervo. Los troncos cierran inequívocamente el camino al hombre uniformado: el primer término está dividido.

Este lienzo es uno de los "cuadros patrióticos" de Friedrich, a los que se da una interpretación primordialmente política[1]. *Desfiladero de rocas* y *Tumbas de héroes antiguos* se han considerado como variaciones de este *Cazador en el bosque*[2]. El título se remonta a una reseña dedicada al cuadro y publicada en el Vossische Zeitung en 1814, cuyas palabras siguen siendo terminantes para la interpretación de la obra: "Un cuervo sentado en un viejo tronco le canta una canción fúnebre a un cazador francés, que camina solo por el bosque nevado"[3]. ¿Se trata, pues, de un alegato contra el invasor francés? ¿El soldado, que ha perdido su unidad, se enfrenta a un contrincante superior?

Según Börsch-Supan el soldado francés, en el claro del oscuro bosque, mira de frente al enemigo. El bosque de abetos significa por lo tanto "los alemanes unidos en su confianza en la liberación, que conducirá a los franceses a la derrota"[4]. En este sentido hay que ver el cuadro dividido por su contenido en dos planos: aquí el soldado francés, allá los alemanes. Contra esta interpretación pueden aducirse las opiniones políticas de Friedrich sobre ese momento histórico y la situación poco clara en Sajonia, que no permitían una actitud triunfalista frente a los franceses. Quizá habría que reflexionar de nuevo sobre el título de este cuadro, sobre la identidad del soldado y sobre la interpretación de esta obra.

Friedrich empezó a trabajar en ella en el verano de 1813[5], en un momento, en el que toda Europa, incluida Alemania se encontraba en pleno proceso de transformación. El ejército napoleónico acababa de ser derrotado en Rusia durante el invierno de 1812[6]. Sajonia, que había luchado hasta el final al lado de Napoleón, quedaba también afectada por la derrota. Era uno de los "perdedores" y su actitud con respecto a la "liberación del invasor francés" tenía que ser ambigua. Friedrich que llevaba viviendo casi diez años en Dresde, sede de la corte sajona, y seguía sintiéndose un sueco de Pomerania anterior, sin duda no era ajeno a la inquietud circundante. En una oración se dirige a Dios con estas palabras: "Te pedimos Señor, que nos has librado de los franceses, que también nos libres de los rusos"[7]. Con los "rusos" se refería a la administración general, pues Sajonia fue gobernada primero por los rusos y luego por los prusianos. Fue efectivamente un gobernador ruso, el príncipe Nicolas Repnin-Wolkonski, llegado a Dresde en diciembre de 1813, el que ordenó una serie de festividades para celebrar la liberación de Dresde del dominio francés[8]. En el marco de estas fiestas tuvo lugar una exposición, que se abrió el 24 de marzo de 1814 en la Real Academia de Sajonia. Su tema principal no era —como se ha repetido a menudo por la crítica[9]— el "arte patriótico". Este término fue utilizado por uno de los críticos contemporáneos y refleja simplemente una de las tomas de posición ante la exposición.

Friedrich expuso aquí su *Cazador en el bosque* con el título más inocuo de *Un paisaje*[11]. Pocos meses después se expuso con el título de *Un bosque de abetos nevado* en la exposición de la Real Academia de las Artes de Berlín[12]. Si los primeros títulos subrayan sobre todo el paisaje, no cabe duda de que la interpretación del cuadro depende, hasta hoy, de la identificación de la figura representada como "un cazador francés", caracterizado también en la literatura sobre el tema como "dragón"[13] o "coracero"[14]. Ninguna otra figura pintada por Friedrich ha sido considerada tan decisiva para determinar el contenido de un cuadro[15]. Es interesante que como composición bien podría pasarse del "cazador", como demuestra el mismo Friedrich en *Nieve temprana* de hacia 1828.

Los contemporáneos no reconocieron unánimemente la figura masculina como la de un francés, como sí lo hizo el crítico del Vossische Zeitung. Un comentarista de la exposición de Dresde creyó ver en ella un "caballero": "La obra más bella fue la vista (de Friedrich) de un bosque de abetos en invierno, hacia cuyas profundidades peregrina un caballero, visiblemente incitado por la soledad del fondo lejano a grave meditación, ya anunciada por el tronco muerto del primer término"[16]. El comprador del cuadro, el príncipe Malte von Putbus, describe la figura como la de un jinete sin caballo, un soldado disperso. La nacionalidad no le parece importante: "Es un paisaje de invierno, el jinete, que ya ha perdido su caballo, va hacia los brazos de la muerte..."[17].

Parece ser una intención expresa de Friedrich que no podamos identificar definitivamente esta figura. No sólo le puso un uniforme indefinido; los cazadores tampoco llevaban casco.



En esa época usaban el chako o el gorro de piel y en vez de capa llevaban el dormán[18]. El análisis demuestra que tampoco otros ejércitos napoleónicos —polacos, sajones, renanos, bávaros— vestían un uniforme como el presentado aquí por Friedrich. Ciertamente el pintor nunca pretendió reflejar documentalmente el mundo circundante. Basta recordar sus representaciones arquitectónicas, sólo lejanamente fieles al original (cat. nº 29, 37, 90).

El artista prefirió crear una figura que representara al soldado, en general. No le interesaba su nacionalidad, como tampoco dio un título político a su cuadro, en el que el heroísmo desesperanzado se opone a las fuerzas de la naturaleza. El soldado no llega a comprender verdaderamente la naturaleza, en la que para Friedrich siempre se manifiesta Dios. El cuadro debería titularse más universalmente *Soldado en el borde del bosque*.

S.B.

NOTAS

1. Aubert, 1911, pág. 610.
2. Börsch-Supan, 1976, pág. 213.
3. Vossische Zeitung (Königlich privilegierte Berlinische Zeitung), 1814, 137. Stück, nº 59 y 60.
4. Börsch-Supan, 1990, pág. 158, véase el Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 207.
5. Sumowski, 1970, págs. 98-100, 128, 199.
6. Véase Geismeier, 1973, pág. 45.
7. Hinz (ed.), 1974, véase Hoch, 1985, pág. 56.
8. Lindau, 1885, págs. 815 y ss.
9. Inter al. cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 113, Schmied 1975, pág. 72, Zuchowski, 1990, nota 13.
10. Véase Börsch-Supan/Jähnig 1973, pág. 82 (Dresdener Anzeiger, Beiträge zur Belehrung und Unterhaltung 1814, párrafo 457, Deutsche Blätter, 3, 1814, pág. 576.
11. Véase Börsch-Supan, 1971, vol. 1, 1814, nº 59.
12. Prause, 1975, 1814.
13. Eberlein, 1939, pág. 25.
14. Grütter, 1984, pág. 144.
15. Véase cat. nº 28.
16. Anónimo, 1814, págs. 360-361 según Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 82.
17. Aubert, 1911, pág. 61.
18. Zuchowski, 1990 (manuscrito de una conferencia), pág. 8.
19. Dupy, 1891, véase Zuchowski, 1990, nota 36.

41. *Barranco con cascada pequeña,* *hacia 1813/1814*

Lápiz
365 × 234 mm
Dorso: dos apuntes de paisaje
Hofstätter, pág. 594
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41093

A diferencia de aquellos dibujos en los que Friedrich recrea proporciones y estructuras de espacios paisajísticos amplios con finísimas líneas de claridad cristalina sin determinación de sombras (véase cat. nº 3), en estudios aislados como el que nos ocupa la formas presentan un modelado blando pictórico, la caligrafía suelta. Que ambas formas de expresión cumplen distintos cometidos al mismo tiempo, lo demuestra el dorso de esta lámina con el fino dibujo de contorno de un amplio paisaje de valle.

C.K.



42. *La cruz en el Mar Báltico*, *1815*

Oleo sobre lienzo
45 × 33,5 cm
BS 215
Berlín
Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloss Charlottenburg, inv. nº GK I 30203

La cruz sobre la roca se sitúa diagonalmente hacia el mar, y se dirige más hacia la profundidad del cielo que hacia el primer término del cuadro. La posición peculiar del motivo central se graba inmediatamente en la memoria del espectador. Su efecto casi espectacular —aún mayor desde lejos— se debe a su prominencia dentro de la composición claramente construida. Friedrich colocó la cruz exactamente en el eje central. La roca puntiaguda, que sobresale por encima del horizonte, la eleva hacia el cielo en la misma medida. La cruz parece avanzar hacia las máximas alturas, más allá de las nubes hasta las zonas transcedentes situadas fuera del campo de acción de los movimientos celestes. La decisión más importante para lograr esta exaltación del motivo central la tomó Friedrich cuando decidió la cuestión del formato. Como en otras obras capitales del artista el formato también "pinta" en este caso. Porque ¿qué sería *La cruz en el Mar Báltico* sin su formato vertical? La cruz escorzada no quita nada a la frontalidad de la brillante luna, que proclama su absoluta presencia. Su luz es tan fuerte que las franjas azul claro de las nubes la rodean, pero no la oscurecen. A pesar de ello la luminosidad lunar no alcanza el primer término, que permanece en la penumbra. La gran roca, tratada como en superficie, parece un muro. No da la impresión de haber sido erosionada por la acción del mar, las piedras circundantes, por el contrario, están pulidas por la corriente del agua. Delante de la roca vemos unas varas, como las que se usaban para medir la profundidad del agua y para impulsar las barcas. Un ancla yace entre las piedras.

La cruz en el Mar Báltico fue descrita y dibujada por Friedrich en una carta del 9 de mayo de 1815 a la pintora Luise Seidler[1]. Esas frases contienen algunas de las pocas observaciones que el pintor hiciera sobre su propio trabajo: "El cuadro para su amiga ya está esbozado, pero no contendrá iglesia, árbol, planta o hierba. En una playa desnuda y pedregosa se alza la cruz, para quien la ve, un consuelo, para quien no la ve, una cruz"[2]. Friedrich dejó a la discreción del espectador el ver "mucho" (consuelo) o "poco" (la cruz). Contó con la diversidad en la percepción de los espectadores, incluso de los no creyentes, aquellos que "entre los ilustrados desprecian la religión", como dijo el contemporáneo Daniel Friedrich Schleiermacher (1768-1834)[3]. En la citada carta Friedrich alude sólo indirectamente a la religiosidad. Su cuadro es abstracto en la formulación de signos religiosos[4]. El motivo tradicional de Cristo en la cruz se reduce a la devoción de la cruz, tamizada por su referencia a la naturaleza[5]. La cruz aparece sin la Iglesia y sin el crucificado. Construida de madera y apoyada en toscas horquillas carece de materialidad representativa.

H. Börsch-Supan interpreta los objetos esparcidos delante de la roca como símbolos religiosos. A la roca, que simboliza la fe, se une el ancla, que en este contexto significa la esperanza en la resurrección y es tradicionalmente un símbolo unívoco de la esperanza[6]. Las varas amplían el repertorio de signos conocido de Friedrich. Börsch-Supan las interpreta como signos de la "seguridad", que la fe da al cristiano en trance de morir[7]. El terreno sobre el que se encuentran estos objetos es, según esa interpretación, el de la vanidad, pues —siempre según Börsch-Supan— el barco se acerca a tierra, como la vida se acerca a la muerte[8]. La cruz, por la cual se orienta la embarcación, representa el signo de la muerte de Cristo. Frente a ella aparece la luna llena, que como en la mayoría de los cuadros de Friedrich es interpretada como símbolo de Cristo. El carácter "orientador" de la cruz sobre la roca da pie a otra interpretación más acorde con las palabras del mismo pintor. Sin duda la cruz ofrece desde su posición elevada una ayuda a la navegación. Pero nos parece dudoso que el emblema publicado en *Sinnepoppen* de Roemer Visscher en 1814, en Amsterdam, y que presenta un ancla y un faro, esté relacionado directamente con *La cruz en el Mar Báltico*[9]. Por el otro lado el sentido de ese emblema —"consuelo para el razonable"— también vale para el cuadro de Friedrich. Ver en él "desesperación"[10] es incompatible con su suave colorido y con la presentación simétrica y solemne de la cruz como símbolo de la muerte de Cristo. La obra se sitúa a medio camino entre el arte religioso eclesiástico y la devoción privada[11].

Existen cuatro versiones de esta composición[12]. Según Börsch-Supan puede reconocerse que el lienzo que nos ocupa es el modelo para los demás en la "técnica de pinceladas yuxtapuestas" y en los "toques ligeros, visibles en el cielo", que aparecen en la obra de Friedrich hacia 1815[13]. Börsch-Supan ha constatado que en el dibujo a pluma de la carta a Luise Seidler se reconocen claramente, a la derecha del ancla, unas varas y un gancho de abordaje. En las versiones restantes aparecen en su lugar unas cuerdas tensadas. Hay otros detalles del dibujo que no coinciden con la versión de Berlín[14]. La interpretación de las diversas versiones aún no es definitiva.

S.B.



NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 215, cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 115; cat. exp. Dortmund, 1990, pág. 130.

2. Kesting, 1969, pág. 255, véase H. Uhde (ed.) 1875, pág. 67 y ss. Börsch-Supan, 1976, pág. 199.

3. Véase cat. exp. Dortmund, 1990, pág. 12.

4. Prange, 1989 (manuscrito), pág. 31, Rosenthal, 1986.

5. Hofman, 1982, pág. 150.

6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 215, el mismo 1990, pág. 98.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 132.

10. En contra: Grütter, 1986, pág. 125 y ss.

11. Rosenblum, 1975, pág. 27.

12. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 115-117.

Además de la versión de Berlín: *La cruz en el Mar Báltico,* Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, *La cruz en Rügen,* Obbach bei Schweinfurt, col. Dr. Georg Schäfer, cuarta versión en Hamburgo, propiedad privada.

13. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 115, Börsch-Supan, 1973, pág. 25.

14. Sumowski, 1970, pág. 180.

43. ***Mañana,*** *hacia 1816/1818*

Oleo sobre lienzo
22 × 30,2 cm
BS 234
Hannover
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, inv. nº PNM 635

Este cuadro de formato pequeño es el primero de un ciclo de cuatro marinas con representaciones de las horas del día, al que pertenece el lienzo titulado *Mediodía*, hoy desaparecido, y los cuadros *Atardecer* y *Noche*[1]. Friedrich dio forma por primera vez a sus ideas sobre el curso de la vida humana en un ciclo de las horas del día o las estaciones del año en 1803, es decir, más de trece años antes de realizar este lienzo[2]. Con ello el artista respondía al gusto de la época, que veía en las series de cuadros sobre las horas del día y las estaciones del año una imitación del ritmo de la naturaleza y una forma "macroscópica"[3]. En el caso de Friedrich este tipo de obra no está sujeto a un único significado[4]. En el ciclo que aquí nos ocupa se expresan los cambios en la evolución del alma, a diferencia de otros ciclos del artista, en los que aparecen los diferentes estados de la vida desde el nacimiento hasta la muerte[5].

La *Mañana* tiene como tema "el valor y la confianza en el momento de la partida"[6]. La actitud no es elegíaca, pues Friedrich también expresa su anhelo de renovación política en Alemania, nacido de las esperanzas generadas por las Guerras de Liberación contra Napoleón. La bandera en la popa del barco no se ha identificado, aunque se ha interpretado como una alusión al "heroismo" y al "patriotismo"[7]. Una pareja con trajes alemanes tradicionales ocupa la barca[8]. El ancla como símbolo cristiano queda en la orilla[9]. La fila de barcas de pescadores —a una distancia casi equidistante la una de la otra— se dirige hacia la lejanía, lo que significa un viaje al futuro[10].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan, 1990, nº 17; cat. exp. Dresde, 1974, nº cat. 21; cat. exp. 1906, tomo 2, nº cat. 536 d.
2. Börsch-Supan, 1973, pág. 21.
3. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 127. Véase W. Sauerländer, 1956, págs. 169-184.
4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 25.
5. Börsch-Supan/Jähnig, nº 153-156, 234; *ibid.* en Münchner Jahrbuch, 1976, pág. 203; H. Börsch-Supan, 1190, pág. 76.
6. Cat. exp. Dresde, 1974, nº cat. 21; cat. exp. Londres, 1972, nº cat. 58.
7. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 189; Cat. exp. Hamburgo, 1974, pág. 127.
8. Véase el cuadro *Dos hombres contemplando la luna,* 1819.
9. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 189.
10. Véase v. Einem, 1938, pág. 53.



44. ***Atardecer,*** *hacia 1816/1818*

Oleo sobre lienzo
22 × 30 cm
BS 236
Colección privada

En este cuadro, que forma parte del ciclo de las horas del día, un barco con las velas recogidas entra en el puerto[1]. La pareja que se halla a bordo de él ha alcanzado la pequeña ensenada y se sabe protegida por las lenguas de tierra de la orilla. El primer plano, asignado al presente, está dominado —a diferencia de la *Mañana*— por la desnudez. Un ancla de grandes dimensiones lo determina[2]. Comparado con los dos primeros cuadros del ciclo en éste falta el elemento de vitalidad. El *Atardecer* se ha interpretado como un estado de ánimo, que expresa soledad, cansancio y desilusión[3]. Su trasfondo probable es la decepción de Friedrich ante la situación política de Alemania.

La batalla contra Napoleón cerca de Dresden, en agosto de 1813, pertenece ya al pasado, pero la creación de la Confederación Alemana, formada por 39 estados soberanos, va unida a una limitación de la independencia nacional de Alemania. Un episodio de la época de origen del ciclo de Friedrich fue, por ejemplo, la fiesta en la Wartburg de 1817, en la que los estudiantes de Jena quemaron símbolos del absolutismo como la peluca y el corsé.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 236, págs. 343-344; Börsch-Supan, 1960, pág. 12, Sumowski, 1970, págs. 4, 122, 124, 154; Hinz, en Greifswalder-Stralsunder Jahrbuch IV, 1964, pág. 241.

2. Boeck, 1948, pág. 145.

3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 236; cat. exp. Londres, 1972, nº cat. 57.



45. *Noche*, *hacia 1816/1818*

Oleo sobre lienzo
22 × 30 cm
BS 237
Colección privada

La pieza final del ciclo de las horas del día, que fue pintada como la *Mañana*, el *Mediodía* y el *Atardecer* hacia 1816/1818, muestra una barca solitaria en alta mar[1]. Cuatro remeros impulsan la embarcación en su viaje de huida del mundo. Un hombre y una mujer son los pasajeros que parecen emprender el viaje a la vida eterna[2]. En otros dos lienzos de esta época Friedrich representa unos viajeros que son trasladados a un barco que les espera en la lejanía. En este cuadro de la *Noche* falta ese objetivo concreto. A pesar de ello la situación descrita de pasaje, rodeado de la oscuridad de los elementos aire y agua[3], se presenta llena de esperanza: la luna, símbolo de Cristo, aparece entre las nubes[4]. Los girones de nubes que acompañan a la nave expresan dinamismo. Sobre el agua caen, casi simétricamente, unos reflejos luminosos. Friedrich indica con la luna llena, que la religión cristiana es un consuelo en la muerte.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 237, Börsch-Supan, 1960, pág. 86; S. Hinz, 1964, págs. 250-255.
2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 237; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 128.
3. Von Einem, 1950, pág. 59.
4. Börsch-Supan/Jänhig, 1973, nº 237.
5. Börsch Supan, 1965, pág. 67.



46. *Greifswald a la luz de la luna,* *hacia 1817*

Oleo sobre lienzo
22,5 × 30,5 cm
BS 224
Oslo
Nasjonalgalleriet Oslo, inv. nº NG 387

La ciudad del fondo es la ciudad natal de Friedrich, Greifswald, un pequeño puerto del Mar Báltico, en el que el artista pasó infancia y juventud. En los años de 1798 a 1818 Friedrich volvió repetidamente a Greifswald. Una y otra vez representó su ciudad natal en dibujos y óleos, que dejaban la visión de su patria abierta y libre tanto de estrechez provinciana, como de acentos excesivamente biográficos.

Durante la juventud de Friedrich, Greifswald era una pequeña ciudad con comercio modesto, cuya universidad apenas insuflaba vida al lugar. Desde la Guerra de los Treinta Años los suecos dominaban esta ciudad que hasta 1815, cuando el pintor contaba 41 años y vivía en Dresden desde hacía veinte, no entró a formar parte de Prusia[1]. Para el artista su ciudad natal siempre fue un lugar importante, que le había deparado decisivas impresiones. En él recibió su primera enseñanza artística de manos del profesor de dibujo de la Universidad, Johann Gottfried Quistorp (1755-1835). Aquí adquirió sus primeros conocimientos de la literatura romántica y aquí oyó disertar sobre panteísmo y religión al historiador Thomas Thoril (1759-1808)[2].

En *Greifswald a luz de la luna* la ciudad está presentada desde occidente. Parte de la arquitectura es identificable. De izquierda a derecha pueden reconocerse detalles como la Iglesia de Santa María, el linternón del Ayuntamiento, la Iglesia de San Nicolás y la de Santiago[3]. El cuadro nocturno no muestra, sin embargo, la ciudad como una vista (veduta). Friedrich pinta un espacio imaginario. Greifswald se sitúa como en una isla, separada de la orilla de acá y sólo asequible a través de una superficie de agua poco profunda[4]. Lo que Friedrich ve por encima de las redes de pescadores es más una visión que una ciudad real.

En el primer término se hallan rocas, interpretadas como una indicación de la solidez de la fe[5]. Las redes extendidas para secar aluden a las penalidades de la vida[6]. Nuestro cuadro es un paso preparatorio hacia el concepto de su ciudad natal como "alegoría de la añoranza del Paraíso" que Friedrich realizó en *Prados cerca de Greifswald* de hacia 1820-1822, con topografía exacta[7]. Para el pintor el más allá es la verdadera patria del hombre[8]. Pero ¿dónde se encuentra para él Greifswald?

S.B.

NOTAS

1. Jensen, 1988, pág. 36, Ehbrecht, 1990, págs. 17-22.
2. Cat. exp. Copenhague, 1991, págs. 117-119, Jensen, 1988, pág. 39.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 224.
4. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 121, Schmied, 1975, pág. 74.
5. Véase 3.
6. *Ibid.*
7. Véase Börsch-Supan, 1990, pág. 138.
8. Véase 3.



47. *Cuadro en memoria de Johann Emanuel Bremer,* *hacia 1817*

Oleo sobre lienzo
43,4 × 57 cm
BS 228
Berlín
Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloss Charlottenburg, inv. nº GK I 30159

El lienzo fue pintado en memoria del médico berlinés Johann Emanuel Bremer, que dedicó su vida a los pobres. Bremer murió a los 70 años el 6 de noviembre de 1816, en Berlín[1]. Como director de un centro de prevención contra la viruela luchó contra la difusión de esta enfermedad. Bremer ha entrado en la historia de la medicina por su dedicación a la vacuna contra la viruela. Su muerte impresionó vivamente a Friedrich, cuya sensibilidad social era marcada. Se sabe poco sobre la relación directa entre el pintor y Bremer[2]. La dedicatoria del cuadro, sin embargo, es indiscutible: Friedrich inscribió el nombre de Bremer entre los barrotes de la cancela de hierro. El paisaje está concebido como un monumento pintado, como un epitafio.

La cancela, símbolo de la entrada en el Paraíso, es paso entre la vida y el más allá. Integrada en un muro crea una limitación espacial. El primer término llano está separado del término medio ondulado y el fondo lejano. Los contemporáneos de Friedrich estaban familiarizados con el motivo de la cancela simbólica y su significado de monumento conmemorativo. El rey de Prusia, Federico Guillermo III, había ordenado transformar, en memoria de su mujer muerta en 1810, una cancela del jardín, por la que la reina lo había abandonado en su última visita[3].

En nuestro cuadro la reja de hierro de la cancela proyecta largas sombras sobre el primer término, que representa la vida terrena. La fuente de luz es la luna, símbolo de Cristo[4]. Ilumina la lejana ciudad portuaria con sus torres catedralicias góticas, que metafóricamente describen el lugar de destino de las almas. Los barcos anclados en el puerto significan para Friedrich la vida acabada[5]. También los álamos en el término medio se refieren, como símbolo conocido desde la antigüedad, al más allá. Son símbolos del llanto fúnebre. Todos estos símbolos están iluminados por la luz de la luna, mientras que el primer término queda en la oscuridad. El elemento que proyecta la sombra —una pérgola con una viña— crea el marco que domina el cuadro. Este refugio cubierto en el paisaje-jardín representa en el sentir romántico un lugar ideal de reposo, que también significa lugar del reposo eterno[6]. El vino simboliza la eucaristía y la viña la comunidad cristiana alcanzada a través del bautismo[7]. Friedrich entiende la fe como un techo protector, que enaltece y cubre la vida.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 29, nº 228, Börsch-Supan, 1969, nota 21, *ibid.*, 1990, pág. 104; cat. Berlín, 1986, pág. 36.

2. Cita: Börsch-Supan/Jähnig, 1990, pág. 104, véase Börsch-Supan, 1973, nº 228; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 123.

3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 228, véase Kania, Möller, 1960, págs. 70-74.

4. Börsch-Supan, en Pantheon, 1969, pág. 402.

5. Börsch-Supan, 1990, pág. 104.

6. *Ibid.*

7. Börsch-Supan, en Pantheon, 1969, pág. 405. Véase libros-muestrario como Friedrich August Leo, Leipzig, 1795-1800.

8. Kirschbaum, 1972, tomo 7, págs. 492-493.



48. *Estudios de barcos en el puerto de Wolgast,* *1818*

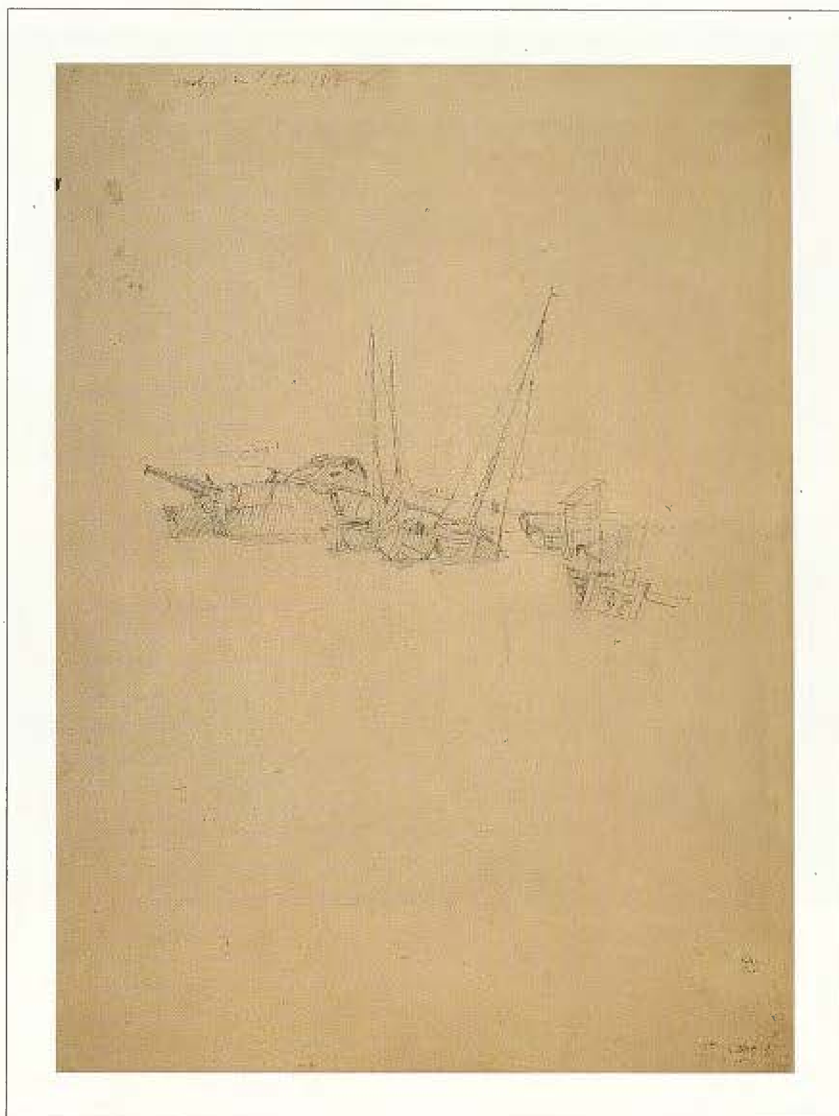
Lápiz
358 × 254 mm
Inscripción arriba a la izquierda: WOLGAST, EL 1 DE JULIO DE 1818
Hinz nº 677
Oslo
Nasjonalgalleriet Oslo, inv. nº NG B. 16026

En el verano de 1818 Friedrich viajó con su recién desposada mujer desde Dresden a su patria pomerania y visitó además de su ciudad natal Greifswald también Wolgast, Stralsund y la isla de Rügen. En la pequeña ciudad portuaria de Wolgast realizó estos apuntes. A menudo tales estudios fueron utilizados en sus composiciones, ya fuesen cuadros o sepias, aún al cabo de los años. Así algunos de los barcos del cuadro *Barcos en el puerto al atardecer* (hacia 1818) se remontan al presente dibujo[1].

G.R.

NOTAS

1. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 358.



49. ***Mujer frente al sol poniente,*** *hacia 1818*

Oleo sobre lienzo
22 × 30 cm
BS 249
Essen
Museum Folkwang Essen, inv. nº G 45

Hace cincuenta años este cuadro era considerado la obra más importante de Friedrich[1]. Parecía entonces significativo que la mujer, representando el alma humana, venerase la "luz del mundo"[2]. En la literatura más reciente se desvanece la idea de presentar el cuadro como una pieza única, incomparable. Es fácil relacionarlo con otras representaciones femeninas de Friedrich realizadas hacia 1818 (cat. nº 52). En el cuadro *Despedida,* del mismo año, una mujer sentada en una roca dice adiós a un barco, en *Mujer junto al mar* un personaje femenino contempla la llegada de los barcos (cat. nº 50) y en *Hermanas en la azotea sobre el puerto* la ciudad portuaria es el objetivo de la añoranza de dos mujeres (cat. nº 54). En comparación con todas ellas la figura femenina de la obra que nos ocupa es extraña, incluso individual.

Friedrich pintó la figura a gran escala si se la compara con el reducido formato del cuadro. Incorpórea y en silueta se yergue ante nosotros. De espaldas viste ropaje festivo, probablemente un atuendo tradicional alemán[3] y se adorna con pendientes y una peineta en el pelo recogido. Tan solemne como su vestimenta es su actitud. Erguida en el centro simétrico del cuadro extiende las manos hacia el frente. Este gesto inusual nos resulta, sin embargo, conocido. Expresa humildad al ofrecer el pecho indefenso y las manos abiertas. Desde el arte peleocristiano este ademán se conoce como actitud orante, característica de la persona que reza[4]. Un análisis de la figura representada hizo suponer que se trataba de Caroline Friedrich[5]. El nuevo papel de la mujer en el arte del pintor suele relacionarse con su matrimonio en 1818[6] (cat. nº 52). En contra de esta interpretación biográfica habla, sin embargo, la expresión del cuadro. A través de la luz del cielo, refractada en haces de rayos, el paisaje adquiere un significado sagrado similar al del famoso y discutido "Altar de Tetschen" de 1808. Si allí la cruz se hallaba en el centro de la fuente de luz, aquí la figura femenina ocupa el núcleo luminoso. De ella parecen partir los haces de rayos. Friedrich no recurre directamente a la iconografía de la Contrarreforma y el Barroco[7], sino que crea, en una aproximación asociativa, una luz sagrada que sigue siendo parte de la naturaleza. El lenguaje simbólico de Friedrich es casi estridente en esta composición. En comparación con las numerosas obras en las que es un elemento casi imperceptible (cat. nº 25, 35, 50), *Mujer frente al sol poniente* produce el efecto de una irritante paráfrasis.

La hora del día representada puede ser según la literatura tanto la mañana como el atardecer[8]. Según Börsch-Supan la atmósfera neblinosa y el colorido rojizo sugieren una puesta de sol[9]: el camino de la vida de la mujer termina aquí abruptamente y ella, con el gesto de sus brazos, señala las piedras que son símbolos de la fe. El sentido religioso del cuadro asoma según Börsch-Supan también en los detalles. Así al fondo a la izquierda vemos una iglesia en el paisaje. La montaña alargada también es un símbolo de Dios (véase cat. nº 27). Está asegurado que el motivo que Friedrich dibujó el 19 de agosto de 1806, procede de la zona de Dresden.

S.B.

NOTAS

1. Eberlein, 1940, pág. 49.
2. *Ibid.*
3. Märker, 1976.
4. Sumowski, 1970, pág. 23; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 137.
5. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 249.
6. *Ibid.*, 1990, pág. 114.
7. Schneider, 1974, págs. 73-74.
8. Conocido como "Salida del sol" desde Aubert, 1905, pág. 258.
9. Börsch-Supan, 1990, pág. 114.



50. ***Mujer junto al mar,*** *hacia 1818*

Oleo sobre lienzo
21 × 29,5 cm
BS 245
Winterthur
Museum Stiftung Oskar Reinhart,
cat. Winterthur vol. 2, 1977, nº 34

El cuadro conduce al espectador a la isla de Rügen, la mayor isla alemana del Mar Báltico, donde Friedrich pasó una temporada en otoño de 1815. Presenta un escenario imaginario, en el que se integran los conocimientos topográficos del artista sobre esta isla báltica. El acantilado que vemos sobresalir a lo largo del horizonte izquierdo, más allá del centro del cuadro, es la costa cretácea de Rügen con el cabo Arkona[1]. Una mujer, sin duda ciudadana, está sentada en una gran roca en la orilla del mar. Echada sobre la roca, que en la obra de Friedrich se ha interpretado como símbolo de la fe, mira ensoñada hacia la lejanía y literalmente fuera del cuadro. El rojo de su vestido, que cubre ligeramente toda la superficie del cuadro es el color del amor[2].

La característica especial de la composición es la acentuación de dirección y contradirección, dominada por la diagonal[3]. De este modo los símbolos del mundo terrenal y del más allá se entrelazan sin oponerse como sucedía en las obras tempranas del pintor. Las barcas de pescadores navegan paralelamente a la costa, la zona del mundo terrenal. Al presente pertenecen también la mujer, las rocas y, hasta cierto punto, las redes. Los barcos apoyan con fuerza la dinámica de la composición. Viniendo de la lejanía dibujan una diagonal y hacen visible el fluir del tiempo que cambia el aspecto de las cosas. La línea de rocas de la orilla describe un movimiento contrario. El cuadro recibe luz de las rocas blancas, que se funden con las velas blancas de las grandes naves del fondo para crear una imagen del más allá luminoso[4].

S.B.

NOTAS

1. H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 245.
2. *Ibid.*
3. Véase W. Wolfradt, 1926, pág. 25; H. Börsch-Supan, 1960, págs. 35, 86.
4. H. Börsch-Supan, 1990, pág. 108, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 245.



51. *Estudio de composición para "En el velero",* *hacia 1818/1819*

Lápiz, aguada
360 × 260 mm
Sin inscripción
Hinz nº 698
Oslo
Nasjonalgalleriet, Oslo, inv. nº NG B.16.028

Los dibujos preliminares para la composición total de un cuadro son raros en la obra de Friedrich. En general la preparación de un cuadro se reducía al trazado de contornos sobre la imprimación[1]. Solía emplear en la composición estudios de motivos aislados realizados *in situ.* En el presente caso la difícil configuración perspectiva de la vista del velero pudo ser el motivo de que fuese necesario este dibujo preliminar exacto[2]. El presente estudio no contiene naturalmente todavía la pareja en el barco, en la que Friedrich se representó a sí mismo y su esposa como recuerdo de su viaje de bodas a Pomerania. Al cuadro (cat. nº 52), pintado en Dresden cat. nº 52), debió preceder directamente el estudio[3].

G.R.

NOTAS

1. Referido por Carus. Nota véase cat. Hamburgo, 1974, nº 138.

2. Supuesto por Eimer, 1960, pág. 234.

3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 256.



52. ***En el velero,*** *hacia 1818*

Oleo sobre lienzo
71 × 56 cm
BS 256
San Petersburgo
Ermitage, inv. nº 9773

Friedrich une aquí una idea escatológica —una visión del más allá— con una composición extremadamente complicada[1]. El motivo principal es un barco que surca con velas desplegadas por el mar, rumbo a la ciudad que se vislumbra en el horizonte. En exclusividad congenial la parte delantera del velero sobresale sobre el horizonte, cubriendo la superficie. Friedrich dividió, desde un punto de vista composicional, el barco por la mitad. Un mástil frontal con velamen desplegado impide hacia la izquierda la vista libre hacia el fondo. El pintor adopta el punto de vista del timonel en la popa imaginaria del velero y coloca así al espectador en la posición de un compañero de viaje, incluso de polizón.

La ordenación del cuadro es polar. La mitad izquierda, el lado del viento o barlovento, culmina en la pareja de enamorados sentada en la proa. Aquí el barco se alza y sugiere el avance, aquí también aparece la silueta de la ciudad sumergida en luz visionaria. La mitad derecha o sotavento, donde se encuentran las velas, está totalmente dominada por el mástil y las velas desplegadas. El principio de composición es la representación de elementos parciales. Ni el mástil, ni la proa, ni las velas son formas completas. Los detalles, se convierten en los ojos del espectador en el cuadro de un velero empujado por el viento.

Esta obra es uno de los pocos trabajos de Friedrich en los que potencia sus figuras en tamaño e importancia hasta que ya no puede hablarse de "relleno" o de elemento de animación del paisaje. La pareja muestra por su mirada y por la postura del cuerpo su profundo deseo de alcanzar la lejana ciudad. El hombre se inclina fuera de borda, la mujer está sentada, dándonos su costado izquierdo, junto a la roda, la barra sobresaliente que parece impulsar el barco hacia el cielo por encima de la línea del horizonte. Sumidos en la contemplación no influyen en el curso de la embarcación. Este motivo se ha interpretado de varias maneras: como símbolo del viaje de la vida[2], como visión política del futuro[3], y como premonición de felicidad cercana[4]. La pareja no representa a Friedrich y a su mujer Caroline en el sentido del retrato, pero el cuadro fue pintado indudablemente bajo la impresión de su matrimonio en enero de 1818 y tiene rastos biográficos[5].

El motivo de la "ciudad en el horizonte" de las tradicionales vistas topográficas de ciudades está aquí variado libremente. Friedrich se basó seguramente en edificios de Dresden, Greifswald y Stralsund[6] para la silueta urbana. El cuadro fue pintado probablemente tras el viaje de Friedrich y su mujer a Greifswald y Rügen en el verano de 1818.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 256, pág. 32.
2. El mismo, Börsch-Supan, 1960, pág. 96.
3. Eimer, 1960, págs. 230-241.
4. Ohara, 1983, pág. 232.
5. Cat. exp. Dresde, 1974, cat. nº 26; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 139, Rosenblum/Asvarishch, 1990, págs. 48-50.
6. Isergina, 1956, pág. 256.



53. *Dos hombres contemplando la luna,* 1819

Oleo sobre lienzo
35 × 44 cm
BS 261
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, inv. nº 2194

El motivo de esta pequeña obra alcanzó gran popularidad ya en tiempos de su autor. Las réplicas del mismo Friedrich y las numerosas copias de otros artistas —que aún existen— de este cuadro de Dresden dan una idea de su fama[1]. También la investigación le dedicó hasta hoy su atención sin reserva[2]. Sin embargo, se suele describir con excesiva ligererza como "uno de los cuadros más representativos del Romanticismo alemán" y se le declara un ejemplo por antonomasia de su época porque ilustra la "interioridad"[3]. Friedrich creó un cuadro sobre la contemplación humana, indisolublemente unido al resto de su obra. No parece ni justificado ni útil aislarlo del conjunto creativo del pintor. Sin duda su motivo correspondía al ideal romántico de representar demostrativamente la amistad. El pintor unió este motivo con el de la providencia divina, que veía reflejada en la naturaleza.

Este lienzo fue considerado por su composición extremadamente suelta como típico de la breve crisis estilística de 1816 a 1820, durante la que Friedrich se alejó de la ordenación del espacio por temas paralelos[4]. Dos figuras sumidas en la contemplación forman parte del paisaje, integradas en la composición que se cierra circularmente hacia los bordes superior e inferior del cuadro. De este modo los motivos se presentan espacialmente comprimidos: sobre las figuras cuelgan las ramas de un abeto. Un sendero pedregoso y empinado acentúa la posición de ambos personajes delante del precipicio. Toda su atención está dirigida hacia la luna, cuya luz es deslumbrante y cuyo contorno destaca extrañamente. De manera casi imperceptible la luna, que ocupa ópticamente el centro, se desplaza del centro geométrico de la composición. Esta obtiene un acento dramático por la encina que parece querer precipitarse al abismo. Dos raíces ya se han desgajado de la tierra y se recortan fantasmales contra el cielo como si quisieran agarrar a los hombres. La roca debajo de la encina acentúa su inclinación dinámica. Ya aludimos a la significación de este árbol (cat. nº 29) como símbolo tradicional de la fuerza, de lo autóctono y del espíritu nacional y patriótico[5].

Börsch-Supan nos ofrece la interpretación cristiana de esta obra: la encina simboliza el paganismo, el sendero es el camino de la vida. La encina representa al cristiano creyente y la luna a Cristo[6]. Especial importancia tiene la identificación que hace de una de las personas representadas, que sitúa este cuadro entre las obras conmemorativas del pintor (cat. nº 47).

Según el pintor de animales y paisajes Wilhelm Wegener (1812-1879), amigo de Friedrich, éste se representó a sí mismo en una de las figuras —la que está erguida. La otra representa a su discípulo August Heinrich (1794-1822), muerto en 1822. A diferencia de, por ejemplo, *Dos hombres junto al mar a la salida de la luna* (hacia 1817), las figuras respiran serenidad vital. Esta serenidad relajada de los personajes es poco frecuente en la obra de Friedrich (cat. nº 51 y nº 89). El hombre más joven que apoya su brazo en el hombro del otro se mantiene con el cuerpo a una distancia respetuosa. La posición de ambos podría aludir a una relación de maestro y discípulo y hacer menos verosímil la versión del pintor noruego Johann Christian Dahl, según el cual se trataría aquí de August Heinrich Bommer, un discípulo de Friedrich que contaba 25 años[7].

El cuadro ha sido interpretado también políticamente[8], sobre todo por el traje tradicional alemán de los personajes, que solía ser una manifestación en favor de las libertades democráticas por parte del que lo llevaba. Con este motivo Freidrich incurría en cierto riesgo en la Alemania de 1818, pues tras las Resoluciones de Karlsbad reinaba la censura de prensa, los llamados "demagogos" eran perseguidos, las asociaciones de estudiantes prohibidas y los estudiantes controlados. En marzo de 1820 Federico Guillermo IV, rey de Prusia, promulgó un decreto por el que se prohibía a los funcionarios públicos llevar el traje tradicional. Friedrich mismo se permitía bromear sobre su obra. A un visitante a su estudio le dijo que sus dos personajes "se dedicaban a conspirar demagógicamente", una frase que sin duda no pretendía ser una interpretación del cuadro[9].

S.B.

NOTAS

1. Cat. exp. Dortmund, 1990, pág. 51.
2. Busch, 1992, págs. 45-48.
2. *Ibid.,* pág. 45.
4. Neidhardt, 1970/1971, pág. 101.
5. Véase cat. nº 29.
6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 261, págs. 202-203, págs. 28, 32.
7. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 261.
8. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 142, Hoch, 1985, págs. 93-95, Märker, 1976, pág. 44-46.
9. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 28.



54. *Las hermanas en la azotea sobre el puerto,* *hacia 1820*

Oleo sobre lienzo
74 × 52 cm
BS 263
San Petersburgo
Ermitage, inv. nº 9774

El cuadro es un ejemplo de la proximidad de Friedrich a la interpretación contemporánea del gótico. El artista contempla la arquitectura gótica en el sentido romántico como un símbolo más valioso que la naturaleza misma[1]. Por eso el paisaje natural cede el paso a un paisaje urbano. La arquitectura gótica era sentida como la encarnación perfecta de lo natural.

En la obra que nos ocupa, determinadas partes de la arquitectura gótica están en relación formal con los mástiles de los barcos[2]. Friedrich crea un dinamismo ascendente con objetos heterogéneos, unidos por su silueta similar. Este principio asociativo también determina el *Paisaje de invierno con iglesia* de 1811, en el que los abetos replican a la forma de la catedral.

En nuestro cuadro la ciudad portuaria nocturna se presenta como el lugar de retorno tras el viaje de la vida[3] y propone al fondo una visión del más allá[4]. En una terraza abierta dos mujeres en traje alemán antiguo se asoman a la balaustrada. La cruz, muy cercana a ellas, corresponde probablemente a una tumba[5]. Su posición acentúa la cercanía del más allá.

Dentro de la obra de Friedrich este lienzo ocupa un lugar destacado por la proximidad espacial entre el primer término y el fondo. Signos simbólicos subrayan esta unión de planos. El azul en el traje de las mujeres, el color de la fe, se repite en el tejado de la iglesia[6]. Las dos flores blancas, que crecen en los intersticios de las losas de piedra, en primer término, simbolizan la resurrección y, por lo tanto, se refieren al más allá.

La arquitectura gótica se basa en estudios sobre la iglesia de Santa María y de la Torre Roja de la ciudad alemana de Halle[7]. Friedrich altera las proporciones y la silueta de estos edificios. Posiblemente se inspirara para este cuadro en el arquitecto y pintor alemán Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y su cuadro *Catedral gótica junto al agua* de 1813[9]. El *Cuadro en memoria de Johann Emanuel Bremer* de 1817 (cat. nº 47), también expuesto aquí, ofrece motivos parecidos a *Las hermanas en la azotea sobre el puerto.* Otra dos obras de Friedrich concebidas desde el punto de vista elevado de una terraza se han perdido[10].

S.B.

NOTAS

1. Véase Sumowski, 1970, pág. 109.
2. Hinz, 1966, pág. 71.
3. Cat. exp. Dresde 1974, nº cat. 28.
4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 263.
5. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 263.
6. *Ibid.*
7. Cat. exp. Dresde, 1974, pág. 131.
8. Véase notas 3,5 en cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 143.
9. *Ibid.*, cuadro de Schinkel, Munich, Neue Pinakothek.
10. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 219, nº 262.



55. *Bancos de niebla,* *hacia* 1820

Oleo sobre lienzo
32,6 × 42,5 cm
BS 269
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1056

Este cuadro en formato de gabinete, armónicamente proporcionado, tiene una composición abierta hacia todos los lados. El terreno estaría exclusivamente estructurado por elementos horizontales, si en el centro no se hallara una choza de paja oscura, una forma geométrica, una arquitectura con tejado. Es el punto más oscuro del lienzo. Como la base de este tetraedro funciona la zona inferior, en cuya oscuridad apenas se distinguen el marrón y el verde. Franjas de color verde, violeta-marrón, gris, verde y gris se diferencian claramente en el lado derecho. Son franjas de color sin contorno lineal alguno. Detrás del horizonte, que asciende ligeramente hacia la derecha, aparecen, a la izquierda, una lejana cordillera de contornos suaves y, en el centro, una elevación apenas visible. Una franja de niebla, gris claro, quita al horizonte su carácter de límite nítido.

Nubes sobrevuelan el paisaje y lo oscurecen. Su color azul-grisáceo mezclado con el rojo del crepúsculo está traspasado por la luz en su parte superior. Un azul claro asoma entre ellas. Rosa cálido, amarillo y naranja bordean las nubes agitadas por el viento. En la parte más luminosa llama la atención una bandada de pájaros. También sobre el fondo oscuro aparecen grajos, sobre los campos y los bancos de niebla. Desde cerca reconocemos junto al carro, en la oscuridad de la choza, un hombre sentado. Visto de lado parece apoyar un sombrero sobre las rodillas.

Friedrich evita la impresión de un paisaje que se prolonga hacia la profundidad. Gracias a la forma de las nubes en movimiento diagonal consigue un efecto espacial, mientras el campo está tratado como una superficie.

¿Estamos ante una representación del "áspero otoño, que anuncia la muerte"[1]? Faltan datos concretos. Indudablemente el cuadro trasmite "la sensación de soledad y desolación"[2]. El hombre en la oscuridad —quizá un viejo campesino— parece pertenecer ya al reino de la muerte. En ese caso los grajos serían sus emisarios. La luz, sin embargo, que se abre paso entre las nubes es la luz de la promesa de vida eterna.

La datación sigue a Börsch-Supan, que se apoya para ella en el colorido y la aplicación de la pintura.

H.R.L.

NOTAS

1. v. Einem, 1950, pág. 60.

2. Platte, 1975, pág. 16.



56. ***Nubes de paso,*** *hacia 1820*

Oleo sobre lienzo
18,3 × 24,5 cm
BS 276
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1058

Las piedras en primer término parecen un muro sombrío, la planicie que se extiende tras ellas, podría cruzarse en pocos pasos —y nos asomaríamos a un abismo. El verde, el marrón y el gris son los colores determinantes. En el pequeño lago y delante de él brillan algunas luces. Flores rojas y blancas y hierba animan las piedras.

A la zona oscura corresponden en la parte superior nubes cargadas de lluvia, que cierran la vista hacia el fondo. El viento las deshace en girones oblicuos. Numerosas nubecillas blancas flotan debajo de ellas y se mezclan con la niebla ascendente. Entre los girones de nubes distinguimos, más allá de un altiplano (unos puntos de luz permiten suponer que está habitado), varias cadenas montañosas que se superponen. En un solo punto la mirada puede penetrar hasta el horizonte —completamente al fondo— y hasta el cielo rosado: en la parte superior del cuadro, a la derecha, en el centro.

Los únicos elementos que parecen sólidos son el pequeño lago redondo, las piedras grandes y pulidas, que lo rodean, y la suave curva de la línea del horizonte próxima, que desciende hacia el abismo. Las montañas, que se alzan detrás, las nubes grises y blancas y la niebla azul-gris algo rojiza son evanescentes. En una carta de julio de 1821 Friedrich cita dos pequeños cuadros "ambos, recuerdos del Brocken, desde la cima". Uno de ellos podría ser este lienzo. El Brocken es la cumbre más alta del Harz, un sistema montañoso de Alemania central, que el pintor visitó a pie y dibujó en varias ocasiones. En nuestro cuadro Friedrich utilizó un apunte del 29 de junio de 1811, pero "en vez de una simple vista, nos ofrece la vivencia de lo transitorio, como uno de los criterios últimos y más válidos de la existencia. Nada es absoluto, todo es relativo" (Wolf Stubbe)[1].

H.R.L.

NOTAS

1. Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemäldegalerie, Colonia, 1969. Lám. nº 174.



57. *Barcos de pescadores a orillas del Mar Báltico,* *hacia 1820*

Oleo sobre lienzo
21,5 × 30,5 cm
BS 268
Schweinfurt
Colección Georg Schäfer, inv. nº 317

La relación de Friedrich con el mar no es lírica y tampoco sentimental. Muestra el mar surcado y utilizado por el hombre como elemento fundamental de su vida. En sentido figurativo lo representa como espejo del destino humano. Las barcas pasan deslizándose sobre el agua como naves de la vida (cat. nº 50). Esta representación del mar, de la que en 1973 todavía se decía que era "difícil de determinar en su contenido conceptual"[1], adquiere con las figuras un rasgo anecdótico. Pocas obras de Friedrich tematizan con la ayuda de figuras la situación de mudanza y separación como ésta.

En el barco del centro del cuadro, cuyas velas están a medio arriar, se encuentra un hombre en la popa. Con la mirada sigue a una pequeña barca de remos o de salvamento en la que van dos personas. Parecen navegar hacia alta mar. Su destino es desconocido para el espectador. Se halla en la lejanía imaginaria. Friedrich coloca aquí el motivo de la figura contemplativa en un contexto inusual. La atención del hombre se dirige más a los ocupantes de la barca, que al fenómeno de la puesta del sol. Espera. Su barco está amarrado a un poste y un bote ha sido echado al agua. El hombre se encuentra en una zona del mar en la que aún tiene posibilidad de fondear y no existen bajíos. ¿Desea acaso seguir a los dos personajes o detenerlos? El bote huérfano indica más bien que el intento de darles alcance fue inútil. El barco que pasa a la derecha parece un viandante indiferente, que cruza impasible ante los separados.

La composición descansa en una diagonal formada por los postes y el barco que pasa. Algo más de la mitad del cuadro está cubierta por el cielo, que parece atravesado por el alto mástil del barco. Mástil y aparejos forman ante la atmósfera del atardecer como una cruz desvencijada. El pequeño lienzo que llama la atención por su delgada y seca capa de pintura[2], no ocupa un lugar aislado en la obra del artista en lo que a la composición se refiere. En su obra tardía *Paisaje de llanura en el Greifswalder Bodden* de 1830-1834 Friedrich situó figuras cerca del horizonte, como en este cuadro, dejándolas aparecer como inalcanzables para el espectador.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 317.

2. *Ibid.*, Sumowski, 1970, pág. 123.



58. *Barca del Elba en la bruma matinal,* *hacia 1820*

Oleo sobre lienzo
22,5 × 30,8 cm
BS 283
Colonia
Wallraf-Richartz-Museum Köln, inv. nº 2.667

La obra pertenece a la serie de cuadros con niebla que Friedrich creó a comienzos de 1820[1]. A través del motivo de la niebla el artista intenta sensibilizar la percepción del espectador y dar acento a la composición, como ya lo hiciera en el cuadro con niebla de 1807[2]. Al espíritu dominante de la obra subyace el concepto sensual de "niebla" de Friedrich: "Cuando el paisaje se envuelve en niebla parece más grande y más noble, espolea la imaginación y relaja la expectación como una muchacha cubierta por un velo. La vista y la fantasía en general se sienten más atraídas por la lejanía vaporosa que por lo que tiene delante con toda claridad"[3].

Con este enfoque Friedrich se adelantaba a menudo a sus críticos. Un cronista comentó así en 1822 uno de sus cuadros con niebla: "Sin duda la naturaleza de vez en cuando se nos presenta así, pero entonces no es pintoresca. Un cuarto de hora más tarde, cuando se alza o desciende el manto de niebla, sí sería un motivo para un cuadro"[4]. La *Barca del Elba en la bruma matinal* perdería expresión y tensión si Friedrich se hubiera atenido a esas objeciones. Pues gracias precisamente a la niebla ascendente, que nubla el curso del río, se crea un contraste con la orilla cubierta de hierba. En ella crecen plantas extraordinariamente grandes, como si el espectador estuviera echado entre ellas[5]. El primer plano sugiere la fugacidad de la vida. El prado asciende dinámicamente hacia la derecha, sin llegar a alcanzar la altura de la orilla opuesta.

El curso del río representa el curso de la vida, que como sugiere la niebla, discurre por zonas inciertas. El sol, símbolo divino, disuelve el velo de la niebla[6]. Friedrich simboliza en la barca la nave de la vida, que desciende río abajo hacia la desembocadura, es decir, el fin de la vida. Los hombres a bordo pueden influir en cierta medida sobre el curso de la nave, pero su destino está determinado. La atmósfera vitalista del cuadro, que se expresa en el colorido, en la actividad de los hombres y en la niebla ascendente, está estrechamente relacionada con la idea de la muerte[7].

S.B.

NOTAS

1. V. Lorck, 1943, pág. 97; H. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 283; W. Sumowski, 1970, págs. 207, 209, cat. exp., Hamburgo, 1974, nº cat. 157.

2. Véase el cuadro *Niebla,* 1807, Viena Kunsthistorisches Museum.

3. Börsch-Supan, 1990, pág. 128, Hinz, 1968, pág. 203.

4. Börsch-Supan, 1990, pág. 128.

5. *Ibid.*, pág. 128, *ibid.,* 1960, págs. 43, 104.

6. *Ibíd.,* 1973, nº 283.

7. Cat. exp. Londres, 1972, nº cat. 64.



59. *Túmulo megalítico en otoño,* *hacia* 1820

Oleo sobre lienzo
55 × 71 cm
BS 271
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, inv. nº 2195

Friedrich pintó *Túmulo megalítico en otoño* con ocasión de su admisión en la Academia de Bellas Artes de Sajonia, en Dresden en 1816. Se trata de un "cuadro de recepción", una obra de admisión que cada nuevo miembro de la Academia tenía que presentar tras su nombramiento[1]. Friedrich no entregó su trabajo hasta que recibió una amonestación en enero de 1819. Con *Túmulo megalítico en otoño* no entregó sin embargo, un mero ejercicio obligatorio, pues el pintor romántico propuso aquí una insólita representación dramática unida a una composición extrema. La fascinación de la construcción de este cuadro radica en la visión inmediata de los objetos y en la ausencia de profundidad[2].

El centro lo ocupa un gigantesco bloque rocoso, un túmulo magalítico, que Friedrich sitúa en un paisaje sorprendente. El impresionante megalito se enfrenta a la tormenta, que se avecina, como ya durante siglos. El pintor escoge un símbolo de la existencia prehistórica de la humanidad seguramente para recordarnos el mundo pagano[3]. Su significado simbólico de signo de la muerte está subrayado por las ramas rotas de encina, el tronco de encina y las flores que se secan rápidamente en otoño, en primer término. Este se abomba, en contraposición al movimiento del cielo. Este tipo de composición se ha definido como "esquema hiperbólico", esbozado en *Monje en la orilla del mar*[4]. Dos movimientos contrapuestos, que se pierden en el infinito, reflejan el dualismo de las cosas y el dualismo cielo-tierra.

Junto a la interpretación simbólica de esta obra hay otra política[5], que la explica como una advertencia del artista, en el sentido de concentrar la mente en ideales nacionales en tiempos de crisis. Desde las llamadas Resoluciones de Karlsbad (1819) se perseguía cada vez más a los "demagogos", generalmente gentes liberales, intelectuales burgueses, asociaciones estudiantiles y —ya en los años 20— también artesanos. La gran mayoría de la burguesía había pactado ya con la Restauración[6].

S.B.

NOTAS

1. Sumowski, 1970, pág. 102, cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 147.

2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 271, Börsch-Supan, 1976, págs. 211, 216.

3. *Ibid.*

4. Wolfradt, 1924, págs. 125, 134.

5. Jensen, 1988, págs. 120-132.

6. Märker, 1974, pág. 15 y ss., esp. pág. 24, Geismeier, 1984, pág. 9 y ss.



60. *Tres estudios de placas de hielo,* *hacia 1820/1821*

Oleo sobre lienzo
Inscripción de mano ajena, arriba: CASPAR DAVID FRIEDRICH F / + en DRESDE EL 7 DE MAYO DE 1840
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41084, 41085, 41086

Después de 1800 el estudio en color de pequeño formato se convirtió en un género independiente: dejando a un lado las normas tradicionales de la composición y las exigencias de idealidad, se dirigía al mundo de las experiencias. Tales estudios al óleo surgían a menudo con independencia de una posterior utilización. Así sucede, muy probablemente, con los presentes estudios, únicos en su género en la obra de Friedrich. Fueron pintados con ocasión de un deshielo especialmente violento del Elba en el invierno de 1820/1821, que también fue observado atentamente y descrito por Carl Gustav Carus en su *Neun Briefe über Landschaftsmalerei.* Friedrich, familiarizado con el fenómeno por haber pasado su niñez y juventud junto al Mar Báltico, supo reproducir con tal fidelidad "la cristalización del agua en las placas de hielo que ocurre en distintas épocas", que los cuadros "sirvieron de ilustración visual al doctor Petzold en su conferencia pública sobre la formación del hielo glaciar"[1].

Poco después, hacia 1823/1824, sirvieron de modelos para el cuadro *El Mar Glacial* (véase cat. nº 71), donde aparece sin cambios uno de ellos (inv. nº 41.085). Esto demuestra que la forma de flecha de los trozos de hielo, a la que se atribuyó con razón una función simbólica en el contexto del cuadro, ya que la punta señala al barco naufragado situado al fondo, no fue inventada expresamente, sino hallada en la realidad. El colega y convecino temporal de Friedrich, J.C.C. Dahl adquirió del legado del pintor los trabajos preliminares y el cuadro grande.

El inusual recorte de los tres estudios no es posterior. Los fragmentos —probablemente de un lienzo ya utilizado una vez— fueron fijados, como lo demuestran los agujeros de los clavos sobre una base antes de ser pintados. Esto es especialmente evidente en el nº 41.086 cuyo canto discurre en un ángulo de 45 grados con respecto a la línea del horizonte.

C.K.

NOTAS

1. Wegener, 1859, citado según Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 148.







61. ***El atardecer,*** *1821 (?)*

Oleo sobre madera
22,7 × 31,2 cm
Schweinfurt
Colección Georg Schäfer, inv. nº 2379

El motivo está relacionado con las representaciones de las horas del día que Friedrich pintó hacia 1820. Cabe suponer que el cuadro fue pensado originalmente como pareja de la *Mañana*[1]. Ambos cuadros fueron completados más tarde con representaciones del *Mediodía* y de la *Tarde,* como se deduce de una carta dirigida por el autor al comprador de las obras, el coleccionista Dr. Wilhelm Körte de Halberstadt[2]. En cada cuadro del ciclo se muestran diferentes paisajes: en la *Mañana* la orilla de un lago con un pescador, en el *Mediodía* un camino que se dirige hacia un paisaje con bosque, en la *Tarde* campos cultivados y en el *Anochecer* el crepúsculo en un bosque. Las figuras que aparecen en estas cuatro representaciones de las horas del día no relacionan tampoco los cuadros entre sí. Friedrich tematiza simplemente la transformación de las cosas que descubre por doquier en la naturaleza.

El atardecer nos conduce a un claro del bosque, donde dos hombres contemplan la puesta del sol. La luz del cielo se filtra a través de las filas poco densas de los pinos. El significado de la composición reside en su construcción sumamente clara, que representa a la naturaleza como un orden. Así el bosque aparece como un paisaje cultivado o como un jardín cuidado, sin matorrales ni maleza. En él los pinos marcan el ritmo de la composición. Esta clase de árboles que crece en los suelos arenosos del norte de Alemania y puede alcanzar hasta cuarenta metros de altura, es esquematizada por Friedrich en su característica silueta. El artista alinea largos troncos que llevan densas copas. Como coníferas de hoja perenne simbolizan la vida eterna[3]. Confieren a la composición un ritmo rápido, mientras que los arbustos del primer plano sugieren lentitud. Las dos figuras masculinas confirman el principio de orden que determina el cuadro. A primera vista se hunden literalmente en la pradera y parecen insignificantes. Pero por su posición vemos que desempeñan una función principal en el acontecer del cuadro. Situados prácticamente a la misma altura de los arbustos están en armonía con la naturaleza circundante. Casi podríamos equiparar a los caminantes con uno de los arbustos: para Friedrich el hombre es un ser vivo más, entre otros muchos de la naturaleza.

La discusión sobre la atribución del cuadro no está todavía cerrada[4]. Llama la atención que en la obra conocida del artista no exista ningún otro motivo pintado sobre madera. La versión, que muestra el mismo motivo realizado al óleo sobre lienzo, pertenece al Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover.

S.B.

NOTAS

1. Referido a la versión de 1820/1821, en Hannover, según Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 275.

2. *Ibid.*, véase Börsch-Supan, 1990, pág. 124.

3. *Ibid.*

4. En Obbach figura el cuadro como trabajo autógrafo de Friedrich. Börsch-Supan lo registra como copia en Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 275, el dictamen técnico del Doerner-Institut, Bayerische Staatsgemäldegalerie, Munich, del 2 de marzo de 1992, recomienda nuevos estudios.



62. *Niebla en el valle del Elba,* *1821*

Oleo sobre lienzo
33 × 42,5 cm
BS 278
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº NG 11/85

Friedrich creó varios cuadros sobre el tema de la niebla a principios de los años veinte[1], concretamente entre 1820 y 1822, cuando ya había pintado grandes lienzos como *El caminante sobre el mar de niebla* (1818) y *Dos hombres contemplando la luna* (1819). La niebla es para el artista un medio de composición en sí mismo y un cuerpo real, que forma parte de su vivencia total de la naturaleza. Friedrich rechazaba enérgicamente la visión científica de los fenómenos celestes, como la deseaba Goethe cuando le propuso un proyecto para la clasificación de las formaciones de las nubes[2]. Friedrich contestó que el no pintaba paisajes para clasificar nubes.

Niebla en el valle del Elba representa el amanecer en las proximidades de este río. El sol acaba de romper la capa de nubes. Los bancos de niebla se levantan y disuelven. Con ellos se mezclan los vapores de un horno de cal y el humo que flota sobre las casas. Friedrich utiliza la niebla como símbolo del error, de la duda y la vanidad de la existencia humana[3]. La tierra y el hombre están sometidos al cambio: el fondo aparece cubierto por vegetación estival, mientras que el primer plano tiene aspecto otoñal. Los árboles frutales desnudos de la izquierda contrastan con los árboles verdes de la derecha y con el pequeño grupo de casas. Un puente que conduce sobre una corriente, no reconocible como tal, une la naturaleza con el paisaje habitado por el hombre. El campo arado en primer término es el símbolo de la vida terminada y, al mismo tiempo, eterna. Al fondo se yergue una montaña —el motivo que domina la composición—. Sobre ella el sol que se abre camino entre la niebla es un símbolo de Dios[3].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan (Schinkel-Pavillon), 1973, págs. 31-32; v. Einem, 1938, pág. 115, fig. 74; Sumowski, 1970, págs. 26, 207-209.
2. Nemitz, 1938, págs. 41, 45, 48.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº cat. 278.



63. ***Paisaje con pueblo al amanecer*** *(El árbol solitario), 1822*

Oleo sobre lienzo
55 × 71 cm
BS 298
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº S.W. 52

Este cuadro fue pintado como pareja de *Luna saliendo sobre el mar* (cat. nº 64). En esta pareja de obras Friedrich presenta el tema de las horas del día como un ciclo abreviado, que destaca el contraste entre mañana y atardecer[1]. El título completo del lienzo, *Paisaje con pueblo al amanecer,* aparece en un índice de 1856[2], y a diferencia de otros títulos habituales como *El árbol solitario* corresponde mejor al contenido de esta composición compleja y al lenguaje paisajístico del artista, que nunca se apoya en motivos aislados como un árbol. El mundo representado por el pintor es inagotable para la percepción, ya que si por un lado sitúa los objetos en un espacio paisajístico determinado y localizable, refiere por el otro su interrelación a la superficie del cuadro como espacio infinito[3].

En *Paisaje con pueblo al amanecer* Friedrich introduce al espectador en una región cultivada y habitada, que sin embargo es inasequible. El espectador, efectivamente, mira *sobre* el paisaje, desde un punto de vista elevado, de modo que la proximidad y la lejanía, reflejadas en el cuadro, se relativizan para el ojo. Tres zonas espaciales, que se suceden escalonadamente, determinan el paisaje. El primer término, un terreno pantanoso con un charco de agua, junto al que un pastor cuida un rebaño de ovejas, se funde con el término medio, inundado de luz, con filas de árboles y arbustos. Indicios de un poblado, un castillo rodeado de vegetación y casas de las que sale humo son signos oscuros a pesar de la luminosidad de la luz matutina. Friedrich no presenta la vista de un pueblo como pudiera deducirse del título. El pueblo desaparece tras la colina, más objeto de la imaginación que objeto representado. Sus tejados y torres sobresalen por encima de la elevación cubierta de hierba. La suave transición hacia el cielo, que aparece oscuro en el borde superior del cuadro, la forman las montañas azul-grises. Su color contrasta con el verde del paisaje. En el centro de la composición descansa la poderosa encina. Su copa seca se alza hasta la densa capa de nubes. Sus ramas muertas son el único elemento que se recorta contra la luz matutina del cielo iluminado. El símbolo de la vida —la luz del amanecer— y el símbolo de la muerte —el ramaje seco— se funden sin contradicción[4]. Al pie de la encina el pastor se apoya en el tronco. Este motivo aparece ya hacia 1810 en *Paisaje con arco iris,* que posiblemente fue creado siguiendo un modelo literario, el *Lamento del pastor* de Goethe (1802)[5]. *Paisaje con pueblo al amanecer* ha sido interpretado por su composición escalonada como metáfora de la historia de la humanidad[6] y como representación de la vida terrenal[7].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan, 1970, págs. 16 y ss.; Ohara, 1983, págs. 234-237; Hoch, 1985, pág. 146; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 298, lám. color, pág. 10.
2. Börsch-Supan, 1990, pág. 138.
3. Brötje, 1974, págs. 43-88, esp., pág. 63.
4. Cat. Berlín, 1985, pág. 35; cat. NG 1976, pág. 128.
5. Parthey, 1863, nº 13, BS 182.
6. Cat. Berlín, 1985, pág. 34.
7. Börsch-Supan, 1990, pág. 138.



64. *Luna saliendo sobre el mar,* *1822*

Oleo sobre lienzo
55 × 71 cm
BS 299
Berlín
Staatliche Museen zu Berlín, Nationalgalerie, inv. nº S.W. 53

El cuadro *Luna saliendo sobre el mar* fue pintado como pareja de *Paisaje con pueblo al amanecer* (cat. nº 63). La pareja de lienzos era un encargo del cónsul y coleccionista Joachim Heinrich Wilhelm Wagener[1], cuya colección forma la base de la Nationalgalerie berlinesa[2]. El cuadro del crepúsculo contrasta en todos los sentidos con el cuadro de la mañana[3]. Mientras el paisaje rural invita a la mirada a recorrer la riqueza de detalles en orden cronológico, los objetos en *Luna saliendo sobre el mar* pueden captarse de una sola mirada. A la variedad cromática del cuadro del amanecer responde su contrario con un tono violeta-azul, casi uniforme. El grupo de pastor y ovejas, que en el paisaje rural permanece proporcionalmente subordinado, se opone al grupo dominante de figuras contemplativas en el cuadro del crepúsculo[4].

Tres personas están sentadas en la orilla rocosa. Casi se yerguen como en un trono sobre el mayor de los ya gigantescos bloques de piedra, para obtener una mejor vista de la naturaleza. A sus pies las rocas se abomban masivamente con colores amortiguados hacia el horizonte luminoso. El cielo y las masas rocosas se enfrentan en un movimiento contrapuesto, siguiendo el "esquema hiperbólico" (cat. nº 59)[5]. El espectador tiene la sensación de que las dos mujeres, sentadas en estrecha proximidad, y el hombre, algo alejado de ellas y ligeramente echado hacia adelante, contemplan subyugados la salida de la luna. Friedrich pinta figuras de espalda, de rango social y sexo concretos, pero sin individualidad reconocible. Al mostrar a sus personajes de espalda obliga al espectador a adoptar intuitivamente su punto de vista.

El único objetivo de las miradas es la luna, el símbolo de Cristo[6]. La luz de la luna disipa el azul-violeta, color de la tristeza para Friedrich. Este ve a los tres habitantes de la ciudad como extraños a la naturaleza, sometidos pasivamente a sus cambios. Su situación aislada se refleja en la composición: las figuras llamativamente coloreadas sobresalen como único elemento sobre el horizonte. Las cabezas femeninas están directamente en los rayos de luz de la luna, mientras que la cabeza cubierta del hombre la roza tangencialmente[7]. Dos barcos que vuelven a puerto se relacionan con los personajes ciudadanos. El más cercano a la playa recoge ya sus velas. Los barcos se han interpretado como símbolos de la vida próxima a su fin[8]. La majestuosidad de la naturaleza transmite en este cuadro del crepúsculo una idea del más allá.

S.B.

NOTAS

1. Bonte, 1928, pág. 12, nº 32-33.
2. Börsch-Supan, 1990, pág. 138, cat. Berlín, 1985, pág. 46, cat. Berlín, 1976, pág. 126.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 298.
4. Cat. exp. Hamburgo, 1974, pág. 7.
5. Wolfradt, 1924, pág. 125.
6. Véase 3, Ohara, 1983, pág. 237.
7. Cat. exp Copenhague, 1991, pág. 134, cat. exp. Tokio, 1978, pág. 46.
8. Véase 2, Rautmann, 1979, págs. 92 y ss.



65. *Mujer en la ventana,* 1822

Oleo sobre lienzo
44 × 37 cm
BS 293
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº A I 918

La *Mujer en la ventana* es el único cuadro de interior de Friedrich aparte de otros pintados en relación con éste y perdidos en parte[1]. El artista plantea aquí la paradoja de que la mirada hacia la lejanía del paisaje, más allá de uno mismo, es simultáneamente una mirada a la profundidad interior propia. Cuadro de interior y paisaje se unen en una obra.

Christiane Caroline Friedrich (1797-1847), la joven esposa del pintor, mira por la ventana del estudio de su casa en Dresden, que situada directamente en la orilla del Elba, estaba ocupada por el matrimonio Friedrich desde agosto de 1820[2]. Dando la espalda al espectador Caroline domina el estudio escuetamente amueblado del pintor. Desde que éste, cumplidos ya los cuarenta y cuatro años y conocido como amigo de la soledad, se casara para sorpresa de su familia con Caroline en 1818, el motivo de la figura femenina de espaldas abunda en su obra de hacia 1820[3].

Aparte del vaso en la bandeja y las dos botellas en el alféizar de la ventana, la habitación no contiene nada. Da la impresión de oscuridad, incluso de melancolía. Las paredes son como un gran marco recortado, que delimita la apertura hacia el exterior: el interior simboliza la estrechez de la vida terrenal[4]. El cuadro está compuesto simétricamente. Reducido a una serie de paredes el espacio forma hasta en el mínimo detalle un orden cerrado de verticales y horizontales rigurosas. El fino listón del crucero de la ventana marca una imaginaria línea central que termina en el borde inferior del cuadro en una junta del suelo. Caroline está de pie sobre ella, apoyada en la pierna izquierda. Dentro del recuadro de la ventana la línea central coincide con el mástil del barco del fondo. Friedrich busca en la estática el movimiento: en el mástil que se balancea, en la arquitectura ligeramente inclinada y en la postura de la mujer. La ventana establece la relación con el ámbito supraterrenal. Caroline mira por encima del río hacia la orilla opuesta. En un sentido religioso-simbólico está mirando, más allá de la muerte, al otro mundo[5]. Friedrich escoge como símbolos de la añoranza de la muerte los álamos primaverales, que se alzan esbeltos y derechos en la orilla arenosa. En el río apuntan los mástiles y el cordaje de dos barcos de vela. Como si cruzaran el río, uno de los barcos se halla en la orilla de acá, el otro en la orilla de allá.

Aunque *Mujer en la ventana* es hoy un caso aislado en la obra de Friedrich se basa sin duda en la evolución de la idea aquí representada. Desde el punto de vista del motivo se remonta a los apuntes en sepia sobre ventanas realizados por el artista en los años 1805-1806[6].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan, 1973, pág. 37, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 331-334; Wolfradt, 1924, pág. 20, cat. Berlín, 1976, pág. 129.

2. Cat. exp. Hamburgo, 1974, pág. 161, cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 134.

3. Por ejemplo *Mujer ante el sol poniente,* hacia 1818.

4. Véase nota 2, véase Jensen, 1983, págs. 155-158.

5. Börsch-Supan, 1990, pág. 134.

6. Börsch-Supan, 1976, págs. 208-209; Forssmann, 1966, pág. 295.



66. *Mar nórdico a la luz de la luna,* *hacia 1823*

Oleo sobre lienzo
22 × 30,5 cm
BS 312
Praga
Narodní Galerie, inv. nº 8669

Poco después de ser terminado este cuadro se expuso en la Academia de Praga, que lo aquirió en 1824[1]. Según el catálogo está descrito como "Escena del Mar del Norte con fondo azul e icebergs"[2]. El noruego Andreas Aubert que redescubrió hacia 1890 esta obra de Friedrich, olvidada a lo largo del siglo XIX, creyó que representaba un paisaje noruego[3]. Es posible que Friedrich, que nunca viajó a Noruega, utilizara dibujos del geólogo Karl Friedrich Naumann (1797-1873)[4]. Este publicó su obra en dos tomos sobre Noruega, *Beiträge zur Kenntniss Norwegens,* en 1824[5].

El cuadro de Friedrich vibra a través de la capa desgarrada de nubes, que parecen agitadas por el viento primaveral. Bajo ellas el mar salpicado de rocas y escollos descansa. El paisaje, en contra de la imagen del mar abierto, parece lleno de limitaciones. Las rocas han sido interpretadas como símbolos de los peligros de la vida que el barco ha superado[6]. Los contemporáneos del pintor relacionaban el motivo del barco con el de la "Esperanza"[7]. A finales del siglo XVIII numerosos barcos con el nombre "Esperanza" surcaban el mar Báltico[8]. El concepto de esta obra es parecido al del lienzo perdido *Barco naufragado en la costa de Groenlandia durante el mes de mayo*[9].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 312.
2. Cat. exp. Praga, 1824, nº cat. 19c; Sumowski, 1970, pág. 172; Masaryková, 1964, pág. 99, cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 166.
3. Aubert, 1895-1896, pág. 291.
4. Börsch-Supan, 1973, nº 312; W. Haan, 1875.
5. Naumann, 1824.
6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 312.
7. *Ibid.*, nº 295, pág. 377.
8. Schmidt, 1863, págs. 99-100.
9. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 295.



67. ***Arbol de los cuervos,*** *hacia 1822*

Oleo sobre lienzo
54 × 71 cm
BS 289
París
Louvre, inv. nº R.F. 1975-20

Friedrich estudió en el transcurso de su vida las más diversas clases de árboles. En su obra encontramos representaciones de sauces, arces, pinos, abetos, castaños y chopos (cat. nº 20)[1]. Entre todos sobresale la encina, a la que el artista concede un lugar privilegiado en su obra[2]. El motivo principal de este cuadro, una encina solitaria, recuerda *Paisaje con pueblo al amanecer* de 1822 (cat. nº 63) y *Encina en la nieve* de finales de los años veinte[3]. El 3 de mayo de 1809 el pintor realizó en Neubrandenburg un boceto, que se considera preparatorio para *Arbol de los cuervos*[4]. Por su composición el cuadro es una obra maestra incomparable, que fue adquirida por el Louvre en 1975 y de la que se ha dicho que es "uno de los cuadros más impresionantes pintados por Friedrich"[5].

La encina desnuda ocupa con sus ramas casi toda la superficie del lienzo y termina, en realidad, fuera de él. Sus ramas extrañamente retorcidas están cortadas hacia los lados y hacia el borde superior del cuadro. A pesar de su extensión en el espacio el árbol no da la sensación de una barrera. Las ramificaciones, pintadas con delicadeza y una fina capa de pintura, dan a la encina transparencia y reflejan una cierta gracia danzarina. El lineamento ha sido comparado con una reja que separa el primer plano de la lejanía[6]. Pero esta estructura tiene sin duda algo de barrera. Las ramas pequeñas, más densas en la proximidad de la copa, participan del ritmo que irradia el cuadro. El tronco y las ramas principales vibran en sí mismas y en su movimiento hacia el lado izquierdo del lienzo, lo que a su vez crea un espacio libre para el efecto del fondo. La ejecución del ramaje carece casi por completo de plasticidad (sus contornos, parcialmente acentuados, resaltan), de manera que el árbol asemeja una silueta plana. También son esquemáticas las cornejas que acuden desde gran altura. Algunas se han posado en la maraña de las ramas. Los pájaros son cromática y formalmente parecidos al árbol. Friedrich expresa así su relación: la encina desnuda, con sólo unas pocas hojas, simboliza, junto con los tocones cortados, la transitoriedad de las cosas. Las cornejas son aves de la muerte y mensajeras del invierno[7]. El montículo, situado detrás del árbol y que ha sido identificado como un túmulo megalítico[8], también expresa la fugacidad. Las representaciones sombrías de muerte y tumba no aparecen en realidad como tema dominante hasta el final de la vida de Friedrich[9]. En ellas el pintor presenta a menudo al pájaro como elemento tétrico, por ejemplo cuando pinta un buitre encaramado al mango de una pala, que se asoma a una tumba abierta[10]. Este grado de horror no se encuentra en esta obra de principios de los años veinte[11]. En ella el cielo resplandece como en una visión con un colorido variado que ilumina el lejano paisaje. A la izquierda junto al horizonte se distinguen las rocas cretáceas de Arkona, en la isla norte-alemana de Rügen, que también aparecen en *Mujer junto al mar* (cat. nº 50) y que transmiten una atmósfera de serenidad.

S.B.

NOTAS

1. Véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 147, 163, 275, 355, 360, Jensen, 1988, pág. 83; Rosenblum, 1975, pág. 40.
2. Véase cat. nº 29.
3. Cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 122, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 365.
4. Börsch-Supan, 1990, pág. 142.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Jensen, 1988, pág. 232.
10. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 464.
11. Véase cat. nº 63.
12. Börsch-Supan, 1990, pág. 142.



68. *Portal de la Fürstenschule en Meissen,* *1822 o 1824*

Lápiz acuarelado, pruebas de color
275 × 215 mm
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41107

Friedrich visitó en 1822 y 1824 al amigo pintor Georg Friedrich Kersting en Meissen. En uno de los dos años debió realizarse el dibujo[1]. Se trata de un portal ahora inexistente de la famosa antigua Fürstenschule de St. Afra. En este estudio de situación se inspiró una lámina a la sepia idéntica[2]. Por otro lado, un cuadro al óleo muestra casi la misma situación, pero transforma la vista a través de la puerta por un espacio interior, cerrado por una ventana enrejada[3]. En ambos casos Friedrich eleva el estudio del natural a la categoría de una idea iconográfica de contenido simbólico según la interpretación de Börsch-Supan: del oscuro primer plano de la vida terrenal pasa la vista al ámbito más claro de la muerte, donde aparecen la resurrección —arbolito— y la luz celestial —ventana[4].

G.R.



NOTAS

1. Referencia en el cat. Kunst in Dresden, Heidelberg, 1964, pág. 55.

2. Propiedad privada Munich, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 458.

3. Propiedad privada, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 354.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 354 y 458.

69. *La tumba de Hutten,* *hacia 1823-1824*

Oleo sobre lienzo
93,5 × 73,4 cm
BS 316
Weimar
Kunstsammlungen zu Weimar, inv. nº G 690

Existen sólo cuatro obras de Friedrich en las que el tema religioso cede el paso al político: *La tumba de Hutten, Cazador en el bosque,* 1813 (cat. nº 40), *Tumba de héroes antiguos,* 1812, y *Cueva con tumba* de 1813-1814. Todos estos cuadros, considerados políticos, fueron creados en circunstancias concretas. Los tres últimos están inspirados en las Guerras de Liberación contra Napoleón. En el origen de *La tumba de Hutten* se halla el décimo aniversario del levantamiento contra Napoleón y el 300 aniversario de la muerte de Ulrich Hutten (1488-1523), que entró en la historia alemana como paladín de la libertad y aliado de Lutero[1]. Desde la perspectiva de los alemanes oprimidos por la dominación extranjera, la biografía de Hutten tenía actualidad y ejemplaridad.

Ulrich Hutten estudió latín y griego en la Universidad de Erfurt y adquirió fama como autor de una serie de cartas, en las que atacó a los detractores del Humanismo. En 1517 el emperador Maximiliano le concedió la Corona de Laurel y el Anillo de Oro. Pero la lucha por una Alemania políticamente renovada, libre del dominio del Papa, se convirtió en el objetivo de su vida. Su oposición a la situación política, que denunció vehementemente en sus *Dunkelmänner-Briefe,* de 1513, desembocó en 1521 en la llamada "Guerra de los Curas", que le obligó a huir proscrito a Basilea. En Suiza le acogió el reformador Zwingli. En 1523 Hutten murió en el exilio suizo, donde fue enterrado en la isla de Ufnau, en el lago de Zurich, delante de la capilla Udalribus[2].

En 1823 no existía monumento alguno a Hutten. Friedrich pintó su propia idea para la tumba del defensor de la libertad. A la manera de un epitafio alegórico[3] el cuadro muestra un sarcófago ante el ábside poligonal de una iglesia en ruinas, cubierta de vegetación. El sarcófago domina la composición. La arquitectura se inspira en el coro de la ruina del monasterio gótico de Oybin (cat. nº 31)[4]. Los muros semiderruidos cierran la vista del cielo. Tres ventanales dejan ver un fragmento de cielo. Es curioso que Friedrich no pintara el cielo abierto en ninguna de sus obras políticas. Eligió para ellas espacios sombríos, cuevas, bosques intrincados o, como aquí, un muro, como límites espaciales determinantes. La ruina se alza poderosa sobre la tumba, que permanece en la penumbra. Sus inscripciones sólo podían ser descifradas por el espectador de cerca. En la base de la armadura se distingue la breve inscripción: "Hutten". En los campos de la parte anterior del sarcófago Friedrich puso los nombres de conocidos críticos de la Restauración y antiguos combatientes de las Guerras de Liberación. A sus nombres sigue una fecha, referida a un acontecimiento político[5]: "Jahn 1813", "Arndt 1813", "Stein 1813", "Görres 1821", "D... 1821", "F. Scharnhorst...". En la actualidad estas inscripciones apenas se distinguen en el original. En su día, sin embargo, los contemporáneos captaban perfectamente su significado y conocían bien los objetivos de los liberales como Ernst Moritz Arndt (1769-1860) que luchaban por los derechos del pueblo y contra la censura y la prepotencia del estado y la policía[6]. Los hombres citados en realidad no formaban un grupo. Los diversos caminos para conseguir el objetivo común —la libertad del dominio francés— eran demasiado individuales. F. Ludwig Jahn (1788-1852) propugnaba, por ejemplo, utilizar políticamente el deporte. Según él la disciplina debía fortalecer la capacidad de resistencia de los alemanes durante la ocupación napoleónica. En 1813 Jahn se alistó al ejército prusiano. Arndt y Stein preparaban al mismo tiempo un alzamiento contra el ocupante. La inscripción "Görres 1821", a su vez, se refiere a la huida de este escritor (1805-1848), perseguido por el estado prusiano[7]. La letra "D" corresponde a De Witte, profesor de teología en Berlín, que perseguido políticamente encontró refugio —como Hutten— en Suiza[8]. El último nombre recuerda al general Scharnhorst (1753-1813), caído en batalla contra los franceses[9].

La ruina gótica de Friedrich, lugar olvidado por el tiempo, alberga nombres políticos, que no parecen haber perdido su fuerza. Un joven ataviado a la antigua usanza alemana con el traje del Lützower Freikorps[10] visita el lugar y se inclina sobre el sarcófago para descifrar sus inscripciones. ¿O acaso mira hacia el suelo? Según se mire, varía el significado de esta figura. Se ha querido ver en ella un "demagogo", que intenta leer las inscripciones del sarcófago[11]. Si su mirada está dirigida al suelo, su objeto de interés no es la tumba sino una mariposa, símbolo del alma desde la Antigüedad. La mariposa sería el alma de Hutten, a punto de emprender el vuelo[12].

El motivo de la muerte aparece en varias ocasiones. De las cuatro estatuas originales, adosadas a los pilares del ábside, sólo queda una, en estado ruinoso. La figura no tiene cabeza. Se la ha identificado con la fe ("Fides"), una de las virtudes cristianas[13]. Corresponde a la ambivalencia de los signos cristianos y políticos de este cuadro que "Fides" también es una diosa de la Antigüedad, a la que se encomendaban los oprimidos. La impotencia de la diosa sin cabeza es evidente. Su actitud erguida, sujetando la gran cruz que llega hasta sus pies, es absurda.

Para H. Börsch-Supan la ruina y la estatua, que asocia con las ramas secas sobre el muro y el árbol caído en el suelo, significan el fin de la religiosidad medieval. Las plantas que crecen entre las ruinas representan la devoción natural. Los motivos religiosos aparecen junto a los signos políticos y así el abeto se

refiere a la fe cristiana del paladín muerto, el cardo al dolor y la tumba a la muerte. Börsch-Supan aboga por no incluir los cuadros patrióticos en un apartado especial dentro de la obra de Friedrich[14]. Otros, por el contrario, propugnan que se reúnan en un grupo las obras de contenido político, reconocibles generalmente por las figuras vestidas según la tradición alemana[15]. Börsch-Supan, por lo demás, cree ver en el cuadro una alusión a las luchas de liberación de Grecia, iniciadas en 1821, ya que en su exposición de Berlín y Hamburgo del año 1826 apareció con una nota, en la que se anunciaba que el producto de su venta sería dedicado a los "necesitados griegos"[16].

No parece coherente valorar las obras supuestamente políticas de Friedrich como "casos aislados, sin consecuencias". Desde esa perspectiva *Cazador en el bosque* (1813) y *Tumba de héroes antiguos* (1812) se consideran como lógicos dentro de su tiempo, mientras que *La tumba de Hutten* se considera anacrónica, por haber sido pintada durante la consolidación del estado estamental de los años 1820. En esta supuesta actitud ahistórica se quiere ver un argumento adicional del aislamiento artístico de Friedrich[17]. Parece más verosímil que un artista de enorme voluntad como era Friedrich reflexionara en *La tumba de Hutten* de nuevo sobre la situación política alemana, que empeoraba con la Restauración.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan, 1976, pág. 212, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 316.
2. Cat. exp. Hamburgo, 1974, n.º cat. 181.
3. Cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 132.
4. Grundmann, 1958, pág. 80, véase Brötje, 1974, pág. 47.
5. Sumowski, 1970, págs. 73, 78.
6. Arndt, 1818.
7. Cat. exp. Dortmund, 1990, págs. 14-15.
8. Eimer, 1982, pág. 180.
9. *Ibid.*, pág. 15.
10. Véase cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 132.
11. Märker, 1974, pág. 83.
12. Dobrzecki, 1982, pág. 183.
13. Eimer, 1982, pags. 177 y ss.
14. Börsch-Supan, 1976, pág. 213.
15. Märker, 1974, págs. 54-57.
16. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 316.
17. Hofman, 1974, págs. 24-25; Hinz, Kunst et al., 1976, págs. 54-57.



70. *Vista del mar a través de las dunas,* 1824

Acuarela sobre lápiz
246 × 364 mm
Sin inscripción
BS 324
Hinz nº 411
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 2.

Por medio de un detallado estudio del natural, un dibujo a lápiz, cuadriculado, del cuaderno de apuntes de Oslo de Friedrich, fechado el 2 de julio de 1806, se puede identificar con gran probabilidad el motivo como la costa de la península de Mönchgut en la parte sudoriental de Rügen[1]. Friedrich había dibujado el día anterior muy cerca de allí una bahía próxima al "Thiessower Haken " (véase cat. nº 72). Según los dibujos a lápiz copió y acuareló más tarde las dos láminas presentes para utilizarlas para la serie de 37 vistas de Rügen concebidas en 1824 y que debían publicarse como grabados al aguatinta. Nuestra hoja no fue realizada por lo tanto hasta 1824 y no ya en 1806 como se ha supuesto en diversas ocasiones[2]. Prueba de ello es también la marca de agua descubierta recientemente: Whatman 1824. El coetáneo y coleccionista de Dresde J.G. v. Quandt comenta en 1824/25 que Friedrich había realizado la serie de las vistas acuareladas de Rügen "mientras una dolencia, consecuencia de un trabajo intensísimo, le impedía abordar obras de mayor envergadura"[3]. El estilo acuarelista de Friedrich tiene en general, como demuestra también esta obra, un carácter levemente coloreante, con el que no pretendía alcanzar un valor pictórico propio. Con el fin de expresar en su vista la aridez del paisaje de dunas que caracteriza a estas costas de Rügen, debió elegir este ángulo visual plano poco común.

G.R.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 324.

2. Ob. cit., véase las notas bibliográficas que figuran allí.

3. Kunstblatt 6/1825, véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 107.



71. ***El Mar Glacial,*** *hacia 1823/24*

Oleo sobre lienzo
97,7 × 127 cm
BS 311
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1051

También este inquietante cuadro, lleno de movimiento, está ordenado con claridad: la zona oscura de las placas de hielo superpuestas; la zona media con los bloques de hielo amontonados diagonalmente y el barco encallado; y, por fin, la lejanía azul, en la que el agua, los icebergs y las placas de hielo crean imperceptiblemente la transición hacia el cielo.

Como sucede siempre en el caso de Friedrich el cuadro comienza directamente. La aspereza cortante de los fragmentos de hielo marrón y gris-verdoso, que forman tres estratos, está suavizada por trozos pequeños de hielo, por islotes de nieve azul-gris aquí y allá y, sobre todo, por los montones de hielo y nieve helada a ambos lados. La plancha de hielo que alza su punta amarillenta, a la derecha, une la zona anterior del cuadro con la zona central, más importante.

En el centro se yergue una verdadera montaña de gigantescos fragmentos de hielo. La mirada va desde la placa puntiaguda del primer término, a la derecha, a dos planchas igualmente cortantes, y escala por dos bloques verticales, que encajonan un montón de nieve, hasta la cima: tres grandes placas de hielo superpuestas como una escalera descendente, la superior afilada como una flecha. Mientras tres placas paralelas y un gran fragmento inclinado forman la ladera derecha de esta montaña de hielo, a la izquierda cuatro placas se superponen formando una especie de pedestal —bastante inestable— de la montaña. Del barco naufragado son aún visibles parte de la popa, el palo de mesana, un trozo de vela sacudido por el viento y unos cabos. Entre la popa y una plancha alzada y puntiaguda se acumula el hielo y la nieve, que parecen invadir el barco. Así como a este lado el velero se hunde, al otro lado de la montaña vemos sobresalir del hielo dos placas heladas y cuatro troncos de árbol, que dirigen la mirada del espectador hacia un lejano iceberg.

El efecto sugestivo de este lienzo se debe por igual a la masa de hielo y a los tonos azulados del fondo. El azul intenso del cielo es oscuro sobre el mar de hielo, como un muro cerrado, que se abre en la parte superior, en el centro. Un azul luminoso aparece allí, rodeado de nubes.

En ningún cuadro de Friedrich juega un papel tan importante la "mano" del artista como en éste. Sólo una mirada atenta descubrirá que la impresión inerte que causa este cuadro se suaviza gracias a la factura pictórica. En las placas gruesas o en la nieve helada la pincelada es muy evidente. Gracias al procesopictórico se produce la diferenciación del rico colorido —del que forma parte el fondo cálido que trasluce en todo el lienzo— y el matiz luminoso del color.

El invierno de 1820/21 fue tan frío en Dresde, que el río Elba se heló. El 18 de enero de 1821 la capa de hielo se rompió. El médico y pintor Carl Gustav Carus, amigo de Friedrich, lo describió así: "Cerca el río estaba aún cubierto de hielo... pero más arriba se veía ya el agua corriendo y las planchas de hielo que venían de allá se amontonaban, puntiaguadas y levantadas, contra los bordes del hielo aún sólido... La fuerza del agua por fin puso en movimiento las masas de hielo de esta orilla y los impresionantes y enormes fragmentos de hielo, como las olas sonoras y congeladas del mar invadiendo la tierra, se acumularon contra las orillas del Elbberg hasta una considerable altura"[1].

En este mismo día Friedrich pintó seguramente los tres estudios en óleo, que representan placas de hielo a la deriva. Mientras su amigo Johan Christian Dahl, con el que compartía su casa, pintaba como por entonces tantos jóvenes pintores en toda Europa del natural, para plasmar fielmente la impresión directa de color y luz, Friedrich prefería fijar la escena directamente con el lápiz. Sus raros estudios del natural captan efectos de luz y formaciones de nubes.

Para este cuadro Friedrich utilizó dos estudios previos. El fragmento de hielo, que ocupa el centro sobre la placa de hielo inferior, está pintado según un apunte del natural, como también los dos trozos de hielo, que forman una flecha, en la plancha situada encima de la anterior (cat. nº 60). La comparación con los originales destaca la decidida nitidez que Friedrich confiere a los fragmentos de hielo en el cuadro.

En 1822 se expuso en Dresde un panorama de Johann Carl Enslen titulado *Estancia invernal de la expedición al Polo Norte.* Probablemente Enslen se inspiró en el *Journal of the Voyage of the Discovery of the North-West Passage from de Atlantic to the Pacific 1819 to 1820* del explorador William Edward Parry, publicado en 1821 en Londres y en 1822 en Hamburgo, en versión alemana. En este relato se describía como el buque de tres palos "Griper" había corrido peligro de quedar aprisionado por el hielo. Podemos suponer que Friedrich conocía el cuadro-panorámico sobre la expedición de Parry, que causó sensación en la época.

La propia experiencia del río Elba helado y el conocimiento del viaje al Polo inspiraron seguramente a Friedrich a pintar cuadros sobre este tema. Un primer cuadro, pintado en 1822, se perdió en 1869. En su día fue descrito así: "Rocas negras, contra las que se amontonan placas de hielo resquebrajadas y a medio derretir. Entre ellas están aprisionados los restos de un barco llamado "Esperanza"[2]. Nuestro cuadro —el segundo— se expuso por primera vez en la primavera de 1824 en la Academia de Praga.



Para Hermann Beencken la obra de Friedrich representa "la destrucción misma"; el mar polar es "el mundo de la soledad más infinita, más alejada de los hombres que pueda imaginarse, es la muerte absoluta"[3]. Hans Sedlmayr vio en este mundo ártico "un símbolo del desamparo del hombre"[4]. Georg Schmidt opinó por primera vez que el "Esperanza" naufragado aludía para Friedrich al fracaso de las libertades políticas en Alemania[5]. Para Werner Hofmann el tema del cuadro es "la derrota del ser humano ante la fuerza superior y hostil de la naturaleza"[6]. Irma Emmrich creyó vislumbrar en el lejano iceberg "la enorme voluntad creativa de la naturaleza, expresada en formas gigantescas"[7]. Rudolf Zeitler reconoció la estructura dual de este cuadro: "Vemos tiempo congelado, historia congelada y, al mismo tiempo, vemos un atisbo de luz del más allá, reflejándose en los fragmentos de hielo más lejanos"[8].

Börsch-Supan interpreta el motivo como "un símbolo de la majestad inaccesible de Dios" y se opone a la interpretación del cuadro como "una representación de los horrores del mundo polar". Según él expresa más bien "solemnidad e idealidad... La forma de las placas de hielo, en primer término, recuerda los peldaños de un templo. El espectador, en su imaginación, ha de ascender por ellos para alcanzar el plano, en el que se alzan los icebergs hacia el cielo claro y azul"[9].

Willi Geismeier[10] y Jens Christian Jensen entendieron *El Mar Glacial* "como alegoría de la situación social, de la petrificación general en Alemania" (Jensen). Sobre la montaña de hielo central Jensen escribe: "Los peldaños de este templo natural conducen a la nada"[11].

En su monografía sobre *El Mar Glacial* de Friedrich Peter Rautmann escribió que "el cuadro es una representación del sufrimiento, de la agonía, pero al mismo tiempo la grandeza de la naturaleza recuerda al espectador sus objetivos espirituales. La agonía frente a la perfección, la muerte frente a los objetivos morales-espirituales —estas contradicciones se funden en el cuadro en una unidad". Rautmann finaliza así su análisis: "La petrificación interior del alma, la muerte tanto espiritual e individual, como social y política de una época pasada no pueden superarse sin la desaparición y la destrucción de lo pretérito"[12].

Zeitler es el único entre los interpretes de esta obra que ha notado, que el cielo se abre en la parte superior, en el centro. Si se interpreta este fenómeno como signo de la providencia divina se llega a la conclusión de que la destrucción, la soledad y la congelación pueden ser superadas. En ese caso el camino conduciría, en el cuadro, de la oscuridad a la luz.

H.R.L.

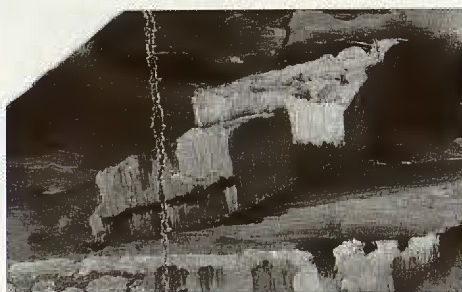
Detalle del estudio





Detalle del cuadro

Detalle del estudio





Detalle del cuadro

NOTAS

1. Carus, 1927, pág. 212.
2. Geismeier, 1973, pág. 47.
3. Beencken, 1944, pág. 237.
4. Sedlmayr, 1948, pág. 115.
5. Schmidt, 1949, pág. 11.
6. Hofmann, 1960, pág. 177.
7. Emmrich, 1964, pág. 101.
8. Zeitler, 1966, pág. 70.
9. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 140.
10. Geismeier, 1973, pág. 47.
11. Jensen, 1974, pág. 206.
12. Rautmann, 1991, pág. 25, 75.



72. *El Mar Báltico en Rügen y vista de Greifswald al fondo,* *hacia 1824*

Acuarela sobre lápiz
245 × 365 mm
Sin inscripción
BS 325
Hinz nº 408
Halle
Staatliche Galerie Moritzburg Halle, inv. nº H 152.

Friedrich había dibujado en un estudio de su cuaderno de apuntes fechado el 1 de julio de 1806 esta vista en su viaje por la isla de Rügen[1]. Topográficamente pudo ser identificada como una bahía alrededor del llamado "Thiessower Haken" en el sudeste de la isla[2]. Al igual que otros apuntes de paisajes realizados en este viaje, el artista los utilizó más tarde como modelos para una serie de acuarelas. Tenía la intención de publicar en 1824 una obra con 37 vistas de Rügen que debían ejecutarse como grabados al aguatinta[3]. Como preparación pintó una serie de acuarelas a las que pertenece, además de la presente, también el nº de cat. 70[4]. La proyectada edición, para la que había previsto también ilustraciones folklóricas y un texto acompañante, no se llevó a cabo. La extensión y variedad geográfica de la isla más grande de Alemania, bien conocida por Friedrich que había nacido en Greifswald, experimentó a través de láminas como ésta su descubrimiento artístico.

G.R.

NOTAS

1. Nasjonalgalleriet, Oslo; Hinz, nº 407.
2. Hinz, 1966, ob. cit.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 37; Sumowski 1970, págs. 215 y ss.
4. Hasta ahora sólo se ha podido demostrar la existencia de otras dos: *Paisaje de Rügen,* BS 326; *Rocas cretáceas en Rügen,* BS 490.

73. *Colina y campo roturado cerca de Dresde,* 1824/25

Oleo sobre lienzo
22,2 × 30,4 cm
BS 321
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1055

De la ciudad de Dresde sólo se ve la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora (Frauenkirche), la torre del Palacio, la torre de la iglesia de la Corte (Hofkirche) y a la izquierda la torre de la iglesia de la Cruz (Kreuzkirche): en la bruma del crepúsculo aparecen azuladas, como la amplia llanura sobre la que cae la noche. La vista sobre Dresde, esa joya de la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, queda obstruida por una colina, que se alza sobre un campo recién roturado.

Con los ojos de nuestro tiempo estamos tentados de decir que nada interesa a Friedrich como la ordenación rigurosa de la composición en cuatro zonas horizontales. A pesar de ser éste el problema principal el artista se preocupa al mismo tiempo y con igual interés por el efecto simbólico del cuadro y por la representación de la experiencia vivida. Antes que las torres percibimos los árboles de ramaje extendido con sus últimas hojas, y la bandada de cuervos que se cierne sobre el campo ocupa la vista y la fantasía tanto como la cúpula y las torres.

Desde el punto de vista del color el cuadro está también dividido en cuatro zonas: el marrón rojizo del campo, el profundo verde de la hierba de la colina, el azul del valle lejano, y el color del cielo anochecido, que va sin solución de continuidad del naranja claro, en el centro del horizonte, al azul claro de la parte superior, donde finas nubes de un amarillo claro y un naranja profundo marcan un acento en el centro del cielo.

En los árboles de troncos delgados y ramas extendidas (¿son manzanos?) los colores marrón y verde, colores de la tierra, ascienden de abajo hacia arriba. La fina red de ramas se hace más tupida en determinadas partes, pero siempre deja pasar la luz del cielo. El negro de los cuervos se impone casi dolorosamente en el centro del lienzo, donde cuatro pájaros destacan sobre el verde. Los tres cuervos, por el contrario, que descansan entre los surcos están pintados con reflejos grises y no dan la sensación de ser emisarios fatídicos, como la bandada que vuela en la bruma azul, a la derecha.

¿Cuál es el sentido de esta obra, que se despliega de la oscuridad a la luz, de la tierra al cielo y, también podría decirse, de lo terrenal a lo celestial? En la zona del encuentro tres elementos nos llaman la atención: las lejanas torres como símbolo del esfuerzo apenas reconocible del ser humano por unirse a lo sublime; la bandada de pájaros como sombría premonición del más allá y el ramaje de los árboles en la luz cálida del crepúsculo como símbolo de la unión entre naturaleza y más allá.

Börsch-Supan compara este cuadro con *Puesta de sol detrás de la Hofkirche de Dresden,* fechado en octubre de 1824.

H.R.L.



74. *Atardecer,* *1824*

Oleo sobre lienzo
14 × 21,2 cm
Inscripción abajo a la derecha: "Atardecer septiembre 1824"
BS 318
Viena
Österreichische Galerie Wien, inv. nº 2379

En primer término esta obra lleva una fecha que Friedrich grabó con el mango del pincel en la pintura aún fresca: "Atardecer septiembre 1824". En un cuadro la escritura del maestro no aparecería tan visible. El pintor incluso evitaba firmar sus cuadros. El hecho de que aquí figuren la hora del día, el mes y el año permite incluir esta obra entre los "estudios".

Atardecer de 1824 acompaña a otros dos estudios en óleo del mismo año, en los que Friedrich representa el cielo de un atardecer de octubre[1]. Los tres trabajos llamaron la atención por su "extraño aislamiento" dentro de la obra del artista[2], no demasiado inclinado al estudio en óleo. Se conocen solamente otros tres trabajos en esta técnica, sobre lienzo que representan planchas de hielo (cat. nº 60). A pesar de todo los estudios en óleo no son tan infrecuentes en la obra de Friedrich como para no estar en relación con otros cuadros[3]. El estudio del natural aquí reproducido muestra un esquema de composición, que aparece en obras posteriores: una formación de nubes y luz penetra en diagonal por toda la superficie del cuadro, como una cuña. Debajo se distinguen franjas de nubes más estrechas, paralelas al horizonte. Este movimiento del cielo, de gran dinamismo, fue utilizado por el artista en su obra tardía *La estrella de la noche,* 1830/35[4].

También aparece en *Barcos en el puerto al atardecer* de hacia 1828[5]. En ambos cuadros la diagonal desciende hacia la derecha sobre el horizonte, es decir, en dirección inversa a la del apunte en óleo.

Es posible que este fuera pintado, junto con los otros dos estudios del natural sobre el tema del cielo del atardecer, bajo la influencia del noruego Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857), amigo de Friedrich desde 1818, con el que compartía casa desde 1823[6]. Quizá Friedrich alterara el esquema de Dahl, pues comparadas las obras del noruego con los estudios de nubes de Friedrich, éstos parecen "inmateriales y están realizados con mucha minuciosidad"[7]. Está claro que el pintor jugaba en estos pequeños cuadros con un nuevo concepto del paisaje celeste caracterizado por la ligereza y la ausencia de límites. En fuerte contraste con este concepto están los cielos de sus cuadros, a menudo construidos hiperbólicamente[8].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 318, 319, 320.
2. Véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 36.
3. *Ibid.*
4. Véase Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 389.
5. *Ibid.* nº 358.
6. Börsch-Supan, 1990, pág. 146.
7. Sumowski, 1970, pág. 174.
8. *Luna saliendo sobre el mar,* 1822 (cat. nº 64), *Costa a la luz de la luna,* hacia 1830 (cat. nº 82), *Túmulo megalítico en otoño,* hacia 1820 (cat. nº 59).



75. *La entrada del cementerio,* *1825*

Oleo sobre lienzo
144 × 111 cm
BS 335
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, inv. nº 2197 B

Existe una interpretación anecdótica de esta obra, que se debe al poeta y protector de Friedrich Vassili Andreievich Shukovsky. Seguramente éste obtuvo datos sobre la idea del cuadro durante una visita al estudio del pintor, pues en una carta describe el paisaje como "encantador, si la realización corresponde a la idea"[1].

Esta se centra en la pareja representada a la sombra de la columna de la puerta. Shukovsky lo describe así: "...dos esposos que acaban de enterrar a su hijo y vienen a visitar su tumba de noche"[2]. Es inusual en Friedrich contemplar sus personajes desde una posición psicológica e introducir móviles fatalísticos. En la mayoría de sus obras las figuras suelen integrarse en el tema y estar dedicadas exclusivamente a la contemplación. El cuadro constituye un caso especial, en el sentido de que sus figuras son agentes de una acción. La pareja no se atreve a traspasar la puerta abierta. Con su vacilación ante la entrada Friedrich sugiere una frontera imaginaria, trazada por la verja. La puerta que se asemeja a la del cementerio de la Trinidad de Dresde[3] separa el mundo terrenal del mundo trascendente[4]. En el centro del remate superior puede reconocerse el adorno del "arma Christi", una corona de espinas y dos lanzas. En una de ellas hay clavada una esponja, que recuerda el momento de la pasión en que le ofrecen al crucificado una esponja empapada en vinagre para beber.

Según la Sagrada Escritura esta escena tuvo lugar durante la agonía de Jesús: "Y cuando vino la hora de sexta, fueron hechas tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona. Y a la hora de nona, exclamó Jesús a gran voz: ...'Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?' Y oyéndole unos de los que estaban allí decían: he aquí, llama a Elías. Y corrió uno y empapando una esponja en vinagre y poniéndola en una caña le dio a beber, diciendo: 'Dejad, veamos si vendrá Elías a quitarle'. Más Jesús dando una gran voz expiró"[5].

Friedrich dio un lugar preeminente a los símbolos del "arma Christi" colocándolos encima del remate constructivo del portal, formado por dos barras. En ninguna otra obra del pintor hallamos tan subrayada como aquí la alusión a la muerte de Jesucristo. Otros dos elementos apoyan esta afirmación. En el color de fondo se puede reconocer una forma parecida a un arca (probablemente la representación de un arca de sacrificio) que recuerda también el martirio[6]. La corona que llevan unos ángeles, esbozados en su contorno, ha sido interpretada también como corona de martirio[7]. Para Friedrich la muerte significa la entrada en un mundo nuevo que se anuncia en la claridad del cielo. La puerta —un monumento en el paisaje— es la puerta de la salvación[8]. Es notable la oscuridad que lo rodea y que ha dado lugar a que el cuadro se interprete a menudo —como ya lo hiciera Shukovsky— como una representación nocturna. Colores e iluminación han sido interpretados a su vez de diferente manera[9]. Habría que hablar sobre todo de una oscuridad cósmica, una oscuridad ligada en este caso a la resurrección.

Desde el punto de vista de la composición Friedrich trabaja con la paradoja, repetida en el cuadro: la puerta abierta parece un muro cerrado, la verja que rodea el cementerio y lo limita falta en el fondo, donde se abre un paisaje libre y movido, un bosque de abetos. El estado descuidado del cementerio —las cruces están torcidas, las lápidas hundidas— contrasta con la tumba reciente del niño, junto a la que aún yace la escalera con la que se transportó el ataúd.

El escritor Carl August Böttiger (1760-1835) nota en el año 1825 que el cuadro fue encargada a Friedrich por "un amigo del arte de Leipzig"[10]. Lo pintó según el modelo del cuadro conmemorativo, del que realizó varios ejemplos a lo largo de su vida. Entre ellos figura el cuadro en memoria de su amigo asesinado en 1820 Gerhard von Kügelgen (1772-1820) y el cuadro en recuerdo de Johann Emanuel Bremer (muerto en 1816) (cat. nº 47), un médico de Berlín, muy admirado por Friedrich. Aunque es posible que el artista conociera personalmente a la pareja aquí representada, la dejó en el anonimato. El hombre y la mujer no son retratos. Su representación probablemente debe mucho al pintor Georg Friedrich Kersting (1785-1847), especializado en figuras[11].

El cuadro no fue terminado, posiblemente porque en este tiempo Friedrich aún se recuperaba de los efectos de la enfermedad de los años 1824-26. A ésto se añaden sus dificultades con la representación de la niebla: sus esfuerzos por dar con ella una silueta visionaria a los ángeles fracasaron. Su anunciado propósito de pintarlo en transparente no se realizó[12].



El carácter especial de la composición nace del paisaje homogéneo en el que se funden el primer término con el segundo y éste con el fondo. Si tomamos el primer término como metáfora de la vida terrenal[13], constataremos que su paso a las zonas profundas de la eternidad se produce con suavidad[14].

S.B.

NOTAS

1. Carta de Shukovsky en v. Einem 1939, pág. 169-184.

2. *Ibid.*

3. V. Einem 1938, pág. 89.

4. Bialostocki, 1977, pág. 156-157.

5. San Marcos, 15, 33-36.

6. Según Märker 1976, nota 59 de Börsch-Supan.

7. Märker, 1976, pág. 62.

8. Bialostocki, 1977, pág. 156-157, véase Hofmann, 1962, pág. 50-52.

9. Bialostocki, 1977, pág. 156.

10. Véase 3.

11. Geismeier, 1965, pág. 54.

12. Dobrzecki, 1982, pág. 171-173.

13. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 335.

14. Véase Börsch-Supan, 1990, pág. 104.



76. *La "Kleine Gans" en el Elbsandsteingebirge,* 1826

Lápiz, tinta china, acuarela
265 × 225 mm
Inscripción abajo a la izquierda: C.D. FRIEDRICH EN DRESDEN 1826
Colección privada

La configuración de este paisaje topográficamente fiel del Elbsandsteingebirge, paraje montañoso rico en formaciones rocosas caprichosas, llamado desde el siglo XVIII también la "Suiza sajona", es un testimonio importante del estilo acuarelista tardío de Friedrich. Como en otras ocasiones éste se caracteriza por una frialdad reservada y una transparencia de parco colorido. Aparentemente naturalista alcanza a través de la composición y el colorido un efecto plástico que confiere grandeza a la obra a pesar de su pequeño tamaño. A esto se añade un contenido simbólico intencionado. Los peñascos y los macizos rocosos pertenecen a los temas importantes del arte de Friedrich. En la forma aquí presente el pico rocoso erguido debió brindarle la ocasión de asociarlo con el afán de elevarse hacia el cielo y lo trascendental propio de la naturaleza y del hombre —que aparece aquí como caminante diminuto y cargado[1]—. Esta obra se conoce desde hace poco y por lo tanto no aparece citada en Hinz, Börsch-Supan/Jähnig y Bernhard[2].

G.R.

NOTAS

1. Véase la interpretación de H. Sieveking en: Cat. Hannover, 1990, nº 40.

2. Véase ob. cit.

77. ***Primavera,*** *hacia 1826*

Pincel con tinta china marrón sobre lápiz
190 × 271 mm
Sin inscripción
BS 339
Hinz nº 349
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41121

Antes se consideraba el ciclo de las *Edades de la vida* de Friedrich, al que pertenecen la presente lámina y los números de catálogo sucesivos, una representación de las estaciones. Sin embargo cabe pensar que con esta serie, a la que pertenecen en total siete representaciones, no sólo quiso interpretar las horas del día y las estaciones, sino también las edades de la vida[1]. Un primer estudio del ciclo temático, limitado en un principio a las cuatro estaciones, se inició ya en 1803[2]. En una versión posterior, Friedrich amplió el ciclo con las etapas de la existencia anteriores al nacimiento y posteriores a la muerte, transformándolo así en un ciclo "de las edades de la vida". De este ciclo, mostrado en Dresde en 1826, proceden esta lámina y las dos láminas siguientes. Con la representación de la pareja de los niños se alude a la primavera, a la mañana y a la juventud. En los niños que corren detrás de las mariposas se veía la añoranza de una existencia como almas puras. También en la escasa anchura del río, es decir cerca de su fuente, y en la vegetación primaveral hay relaciones simbólicas[3].

G.R.

NOTAS

1. Véase Börsch-Supan/Jähnig 1973, antes del nº 338.
2. Láminas desaparecidas: Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 103-106.
3. Referencias de Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 339.



78. ***Verano,*** *hacia 1826*

Pincel con tinta china, lápiz
190 × 271 mm
Sin inscripción
BS 340
Hinz nº 350
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, 41122

Sobre los contextos del ciclo véase cat. nº 77. A la pareja en el paisaje estival se agregan la encina y el abedul. Al fondo dos casas remiten a "la dicha doméstica del matrimonio". El río ancho en la llanura simboliza la fase media de la vida y el ambiente luminoso del mediodía[1]. Ya en 1807 Friedrich había alterado el *Verano* del temprano ciclo de las estaciones para convertirlo en pareja de un *Invierno*[2].

G.R.

NOTAS

1. Referencias de Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 340.

2. Neue Pinakothek München, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 164.



79. ***Otoño,*** *hacia 1826 ó 1834*

Pincel con tinta china sobre lápiz
192 × 276 mm
Sin inscripción
BS 431
Hinz nº 352
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41115

Sobre los contextos del ciclo véase cat. nº 77. Con más fuerza que las demás obras *Otoño* se diferencia de la versión antigua de 1803 en la composición y el escenario. Debemos dejar aquí abierto si Friedrich repitió o varió el ciclo después de 1826 y si como supone Börsch-Supan, esta lámina pertenece a un segundo ciclo gestado en 1834[1]. No obstante existen también razones fundadas que hablan en favor de su pertenencia al primer ciclo[2]. La pareja ante el alto macizo rocoso hace ademán de despedirse: ella se dirige hacia el sendero que se eleva serpenteando por la montaña coronada por una cruz; él, caracterizado como guerrero se dirige, pasando junto al monumento, hacia la ciudad que se divisa a los lejos. Los caminos conducen a destinos separados que pueden interpretarse como caminos hacia la religiosidad y hacia la actividad patriótica y política respectivamente[2].

G.R.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, texto anterior a 428. En favor de su hipótesis habla que en 1834 David d'Angers describiese según los testimonios, en el estudio de Friedrich cinco hojas del ciclo como "recién terminadas".

2. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 184-191 (resumen). El papel y el tamaño casi idénticos permiten suponer una misma época de ejecución.



80. ***Invierno,*** *hacia 1826*

Lápiz
191 × 274 mm
Sin inscripción
Hinz nº 346
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41098

Si las láminas anteriores del *Ciclo de las estaciones* representan los trabajos a la sepia concluidos, la presente lámina es un estudio preliminar. La hoja fue utilizada, como demuestra el ennegrecimiento del dorso, como calco con el que fueron trazados los contornos[1]. De acuerdo con el significado más amplio de la serie pretendido por el artista, el motivo fue interpretado también como *Atardecer* o *Vejez* (véanse cat. nº 77, 78, 79). Frente a la desaparecida primera versión de 1803, el hombre sentado junto a la tumba abierta ha sido sustituido por una pareja anciana. La ruina de la iglesia al fondo se inspira en la ruina del monasterio de Eldena cerca de Greifswald, que era bien conocida por Friedrich y que le sirvió en distintas ocasiones de motivo, con cambios y diverso significado.

G.R.

NOTAS

1. Lámina ejecutada, en la Hamburger Kunsthalle; Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 432.



81. *Cabaña bajo la nieve,* *hacia 1827*

Oleo sobre lienzo
31 × 25 cm
BS 355
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº NG 9/16

El encanto y el contenido de este cuadro lo constituye el aislamiento frontal de un motivo que llama la atención por su sencillez. El centro del lienzo lo ocupa un viejo almiar en un paisaje invernal. Para Friedrich "lo divino" está por todas partes, también en el grano de arena, por tanto, "todos los detalles de la naturaleza merecen ser representados"[1]. El artista dirige aquí su mirada microscópica sobre un paisaje cultivado. En otras dos obras comparables de esta época pintó con parecida sencillez los árboles, arbustos y rocas del bosque[2]. Estas representaciones de motivos simples —paisajes invernales—, pintadas a finales de los años veinte, forman un grupo de obras de pequeño formato.

Enterrada bajo la nieve y rodeada de ramaje la cabaña ha sido invadida por la naturaleza. Sólo la puerta y la silueta puntiaguda del almiar demuestran que no se trata de un montículo de tierra. Según la imagen bíblica la hierba seca es como el ser humano, cuya vida pasa como la hierba; se seca. Pues "toda carne es como la hierba y toda la grandeza humana es como la flor de la hierba. La hierba se seca y la flor cae"[3]. Ramas caídas de los sauces y flores secas acentúan el tema de la vanidad de las cosas. Al mismo tiempo Friedrich opone signos de vida nueva. Un tronco viejo con brotes recuerda la cercana primavera y simbólicamente la resurrección. Los sauces del fondo hablan del amor del pintor por estos árboles. En una ocasión llegó a comprar una partida de sauces que crecían cerca de su casa a orillas del Elba, para evitar que fueran talados[4]. El motivo central del cuadro —la cabaña— corresponde al gusto de la época. La arquitectura paisajista en torno a 1800 puso de moda los refugios, las cuevas, etc.

La cabaña tenía especial significado ya que los contemporáneos de Friedrich sabían que según el teórico de la arquitectura Vitruvio la cabaña era la forma primitiva de la construcción humana[5].

S.B.

NOTAS

1. Según Hinz, 1974, pág. 211, Börsch-Supan, 1990, pág. 120; cat. Berlín, 1976, pág. 135.

2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 359, 360, Sumowski, 1970, págs. 125, 127, 220.

3. Isaias, 40,6

4. Börsch-Supan, 1990, pág. 150.

5. Por ejemplo, Leo, 1795-1800; cat. exp. Munich, 1984, pág. 30, Rykwert, 1972.



82. *Costa a la luz de la luna,* 1830

Oleo sobre lienzo
77 × 97 cm
BS 392
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº A I 749

La obra pertenece a la madurez del artista. En *Costa a la luz de la luna* Friedrich utilizó un apunte de junio de 1826[1]. En él, y a semejanza del óleo posterior, una franja costera rocosa domina el primer término. Las rocas en el óleo forman un camino serpenteante. A Friedrich le preocupa la dirección de este camino que conduce hacia el fondo, hacia el motivo central del cuadro: el velero.

Estamos ante un naufragio. El velero, probablemente naufragado, yace sobre sus costado izquierdo en el agua poco profunda de la orilla. Dos marineros sentados en una piedra en torno a un fuego vigilan su barco. En el catálogo de la exposición de Königsberg de 1833 se puntualiza que el barco "está tumbado de lado para ser reparado"[2]. Friedrich nos anuncia pues la reparación de la embarcación por los dos marineros y, con ello, la posibilidad de hacerse nuevamente a la mar. La esperanza así esbozada queda referida al futuro. En el presente el artista muestra la pequeñez de los seres humanos ante la amplitud del mar. Cualquiera de las rocas de la playa es más grande que ellos. Su barco encallado sugiere la esperanza naufragada, incluso la vida fracasada [3].

Vista en su totalidad la composición ofrece correspondencias emparejadas. Así al cielo cubierto de nubes corresponde un mar liso, de modo que calma y movimiento forman una unidad dialéctica. Las rocas y las nubes, en las que se detecta un movimiento contrario, parecen corresponder en su dinámica forma.

En el centro predomina un signo: la punta del mástil sobresale como único objeto sobre el horizonte. El gallardete se dirige hacia la luna, semicubierta por las nubes, hacia la luz, hacia Cristo [4].

S.B.

NOTAS

1. Sumowski, 1970, págs. 87, 88, 217; cat. NG Berlín, 1976, pág. 136.

2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 392.

3. *Ibid.*, Börsch-Supan, 1960, pág. 43; cat. exp. Hamburgo, 1974, págs. 36-37.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 392.



83. *Paisaje con muro en ruinas (Portón en el muro del jardín),* *hacia* 1828 *o más tarde*

Acuarela sobre lápiz
122 × 185 mm
Sin inscripción
BS 496
Hofstätter, pág. 759
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41123

A diferencia de otros autores, Börsch-Supan asignó a esta valiosa acuarela con su intenso efecto de "plein air" un lugar entre los últimos trabajos del pintor. Sobre el tenue, y empalidecido, dibujo preliminar a lápiz la aplicación de la pintura es en cualquier caso sumamente suelta y menuda. Entre el verde, el gris y el azul aparecen una y otra vez salpicaduras de rojo claro y rosa. Sutiles velos de color cubren la superficie. El contraluz en que se encuentra el muro cubierto de flores no disminuye el efecto caótico de los ladrillos superpuestos en diagonal que rompen a través de su caparazón de revoque reventado. Su larga sombra proyectada, interrumpida sólo una vez por la puerta entreabierta, resulta densa y pesada ante la clara lejanía en la que no deberían verse el Elbsandsteingebirge ni la silueta de Dresden[1], sino más bien las redondas cumbres de Bohemia del Norte y, más delante, un monasterio barroco y estrechas torres aisladas sin un contexto de ciudad.

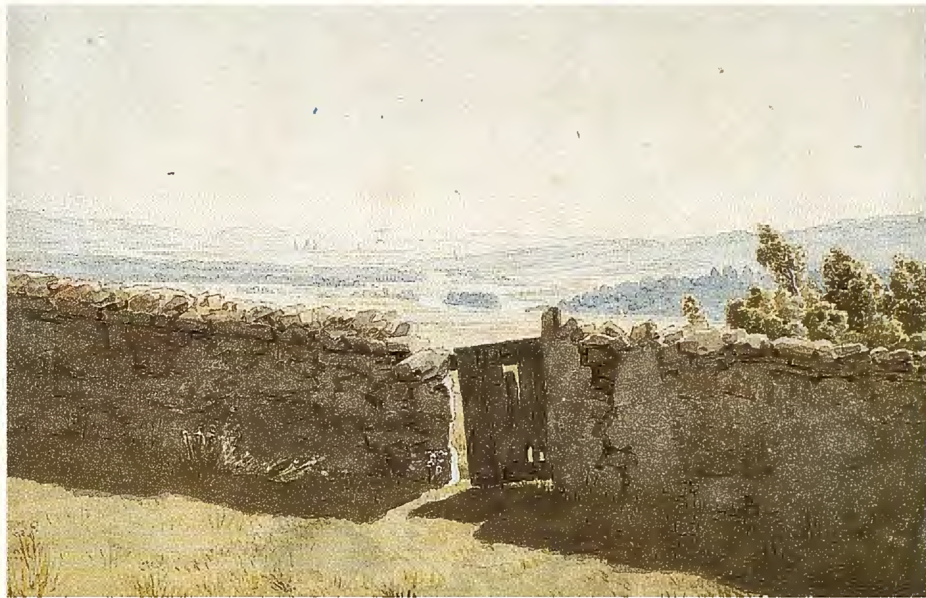
Puertas y portones son un motivo que se repite a menudo en la obra de Friedrich[2]. Antes que con el efecto monumental del cuadro *La entrada del cementerio* (1826, Dresden, BS 335) o con la puerta solemne del cuadro conmemorativo de Johann Emanuel Bremer (hacia 1817, Berlín-Charlottenburg, BS 228) debe compararse con la sencilla representación de la puerta en ruinas del cementerio de Priesnitz (antes de 1833, Bremen, BS 357). De composición muy similar a la acuarela es un pequeño cuadro al óleo desaparecido (antiguamente Bautzen, BS 322, allí fechado a mediados de los años veinte): un paisaje muy plano, cerrado en toda su anchura por una valla con puerta torcida y también un dibujo igualmente desaparecido *Cabaña junto al portón* de 1802 (Hinz nº 329, Bernhard-Hofstätter lám. pág. 328).

C.K.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973 y en cat. exp. Hamburgo, 1974.

2. Bialostocki, 1977, págs. 155-159.



84. ***Paisaje del Mittelgebirge,*** *hacia 1828 ó 1835*

Acuarela sobre lápiz
146 × 206 mm
Sin inscripción
BS 499
Hinz nº 753
Colección privada

En una serie de acuarelas tardías, entre las que hay que contar la presente lámina, Friedrich representó vistas de la región montañosa bohemia[1]. Al igual que las otras que también surgieron de anteriores estudios del natural, esta acuarela se caracteriza por el más parco dibujo lineal de los contornos y por un colorido sobrio azul-gris, verde y terroso. La datación no es unánime. En favor de 1828 habla el hecho de que el apunte de paisaje preparatorio para una acuarela paralela fue realizado ese año[2]. La datación tardía se basa en que Friedrich practicó, sobre todo en estos años, su último período creativo, este estilo acuarelista rico en contrastes[3].

G.R.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 498-501, 504.
2. Sumowski, 1970, pág. 164.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, ob. cit.



85. *Paisaje de montaña en Bohemia,* *hacia 1830*

Oleo sobre lienzo
35 × 48,8 cm
BS 304
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1052

Lo primero que se percibe en este cuadro es una decidida ordenación en tres zonas horizontales. Como es su constumbre Friedrich no respeta las reglas de la composición paisajística clásica. La montaña a la izquierda llama la atención como la más evidente desviación de la horizontal. Pronto descubrimos que la línea de delimitación entre los prados verdes y las montañas azules asciende suavemente hacia la derecha, mientras el contorno de las montañas desciende ligeramente. La zona clara del cielo es menos homogénea, nubes grises, desgarradas por el viento, se integran, sin embargo, en una formación horizontal. El azul claro del cielo está mezclado con amarillo, el naranja sólo está presente en rastros.

Una contemplación más detenida permite reconocer la estructuración compleja de la zona inferior del lienzo. Como la obra total, está ordenada también en tres partes. La zona cubierta de hierba de la parte inferior es desigual, como si fuera pantanosa. Una elevación oscura en primer término, en el centro, marca un acento. Sobre el marrón de la tierra destaca el verde de la hierba. En dos puntos descubrimos algunas flores rojas. La zona central con tiras de tonos diferentes de verde y marrón violáceo está delimitada hacia abajo por una línea fina verde oscuro, y hacia arriba por un trozo amarillo que se prolonga en un tono más oscuro. La tercera zona verde sólo ocupa la mitad derecha del cuadro. Reconocemos un campo de trigo, un camino de arena, prados y campos arados.

Bancos de niebla alejan aún más la zona de las montañas. El azul oscuro se mezcla con verde profundo. Los diferentes grupos de montañas, claramente separados los unos de los otros, están densamente cubiertos de bosque. Un observador atento descubrirá en una colina una choza, con un chimenea de tono claro. Ordenación rigurosa y realización detallada —lo general y lo particular— se funden íntimamente.

Aubert tituló este lienzo *Paisaje de verano en Bohemia*[1]. En 1904 la Kunsthalle de Hamburgo lo compró como *Paisaje del Harz*. Algunos creyeron reconocer el Riesengebirge con la cima de la Schneekoppe, mientras otros como Hoch pensaron que se trataba del Kleis, en la parte bohemia de la Sierra del Lausitz[2]. Friedrich recorrió a pie tanto el Harz, en Alemania central, como el Riesengebirge, en la frontera entre Silesia y Bohemia y en la Bohemia vecina. No es, pues, posible determinar la localización exacta. La fidelidad topográfica es inusual en Friedrich. Solía reunir en una composición apuntes a lápiz, a menudo tomados hacía tiempo y en lugares diferentes. Mientras sus contemporáneos, entre ellos su amigo Johan Christian Dahl, con el que compartía su casa, pintaban al óleo estudios del natural, Friedrich, a pesar de todo su amor al detalle, buscaba otra verdad, no la de un lugar y un momento determinados. El cuadro se dató primero hacia 1820, Börsch-Supan lo sitúa hacia 1823[3]. Sumowski por otro lado la compara con una acuarela de 1828[4]. Hofmann basándose en la clara delimitación de las zonas aboga por 1830 como fecha de su creación[5].

Un crítico contemporáneo al preguntarse si "tres colores y dos líneas constituyen un paisaje"[6] reconocía, en su rechazo, el rigor radical de Friedrich, pero como tantos otros tras él no captó la dialéctica entre la forma grande y la forma pequeña.

Börsch-Supan interpreta el contraste entre la llanura y la montaña como el de tierra y más allá, incluso ve en la cima "un símbolo de Dios", sin tener en cuenta el cielo. Parece más verosímil ver las montañas como la zona situada entre lo terreno y lo celestial, lejano, pero no inasequible, incluso como zona de paso obligado en el camino hacia las alturas.

H.R.L.

NOTAS

1. Aubert, 1895/1896, columna 292.
2. Hoch 1987, pág. 138.
3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 304.
4. Sumowski, 1970, pág. 80.
5. Cat. exp. París, 1976, págs. 69 y ss.
6. Schöll, 1833, pág. 61.



86. *Vista de Schneegruben y Reifträger desde Hainbergshöh,* *hacia 1830*

Acuarela sobre lápiz
275 × 358 mm
BS 387
Hofstätter, pág. 532
Colección privada

Esta composición se remonta a un estudio del natural fechado el 14 de julio de 1810 (Hinz nº 550) sobre la que se anotó: "La luz recorre rozando el borde de las montañas" (véase cat. nº 96).

C.K.



87. ***Riesengebirge,*** *hacia 1830/1835*

Oleo sobre lienzo
72 × 102 cm
B 414
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº A I 1079

Esta obra es un ejemplo representativo de la serie de paisajes de montaña, de formato mediano, que Friedrich creó en los años treinta. Todos se caracterizan por la fusión paulatina y suave del primer término con la lejanía[1]. Frente a los dramáticos cuadros de montaña de los años veinte éste llama la atención por su serenidad, una característica de las representaciones de montaña tardías del artista.

Como en *Amanecer en el Riesengebirge* (cat. nº34) el pintor echa mano también aquí de motivos de su experiencia de la naturaleza, reunidos durante su excursión a pie por el Riesengebirge en julio de 1810. El apunte, realizado entonces en la zona de la Schneekoppe, le inspiró veinte años más tarde este cuadro.

El lugar desde el que está tomado el motivo paisajístico, se puede determinar con exactitud topográfica[2]. El punto de vista elevado da un aire de irrealidad al paisaje. Las montañas que rompen suavemente la línea del horizonte y crean un ritmo armónico, parecen algo aplanadas. Las elevaciones escalonadas en el primer término terrenal se inclinan hacia el centro formando una depresión, cerrada al fondo por montañas[4]. Un caminante, sentado en una piedra, queda integrado en el paisaje. Como tal se la considera "figura autóctona"[5], a diferencia de los personajes ciudadanos, que aparecen como extraños a la naturaleza.

Como en otros cuadros de montaña tardíos el contenido simbólico se reduce[6], al estar dominada la composición por la reproducción de la impresión de la naturaleza. El abedul, en primer término, ha sido interpretado como símbolo de la resurrección, la roca sobre la que descansa la figura masculina como símbolo de la fe y la serenidad general como alegoría de la quietud en la muerte[7].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº cat. 414, Sumowski, 1970, págs. 132, 134, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, pág. 42.
2. Vista desde el Koppenplan, por encima de la Wiesenbaude, hacia el Ziegenrücken y el Jeschken, Grundmann, 1958, págs. 75, 82, 96.
3. Konow, 1971, pág. 84.
4. Cat. Berlín, 1985, pág. 52.
5. *Ibid.* (Schelling).
6. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº cat. 414, Reitharovà/Sumowski, 1977, págs. 44-47.
7. *Ibid.*



88. *El Coto Grande,* *hacia 1832*

Oleo sobre lienzo
73,5 × 102,5 cm
BS 399
Dresde
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, inv. nº 2197 A.

Resulta difícil para el espectador distinguir si el paisaje es una zona inundada, un banco de arena o el brazo de un río. Desde un punto de vista elevado vemos canales de agua que fluyen hacia el límite inferior del cuadro. El paisaje no es una invención de Friedrich. Existía cerca de donde vivía, al noroeste de la parte antigua de Dresde, fuera del perímetro de la ciudad. El nombre de Coto Grande de Ostra designaba un terreno de prados convertidos en coto de caza en el siglo XVII. El río Elba rodeaba formando un arco el vedado, delimitado hacia occidente por el río Weisseritz, al que se añadía hacia el oeste el llamado Coto Pequeño.

Friedrich eligió aquí un motivo familiar a todo habitante de Dresde. Fiel a la topografía respetó en su composición la situación de los árboles. A la izquierda, a la altura del horizonte, se ve una fila de árboles, que se prolonga hacia el centro del cuadro. Corresponde a una de las tres grandes alamedas, que Federico Augusto III mandó plantar en 1744. Estas hileras de tilos conducían de forma radial desde la orilla del Weisseritz hacia el oeste, a través de todo el coto[1].

La obra destaca entre todas las de Friedrich dedicadas a Dresden por ser un paisaje sin figuras y sin edificios. La única señal de vida humana es la barca, que flota en el agua poco profunda con la vela recogida. El espacio fluido y continuo es la característica de este cuadro. La cercanía y la lejanía no reciben, como en cuadros anteriores, una consideración diferente, como por ejemplo, la de representar la una la vida terrena y la otra el más allá[2]. El pintor iguala el primer término y el fondo del cuadro y pinta las nubes y los charcos de agua con estructura parecida, como superficies extensas. Este espacio natural prescinde de la idea de la dualidad visible del cosmos, dividido en parte superior y parte inferior. Los símbolos tradicionales de lo uránico y terreno (montañas, piedras, agua, luna, sol), que Friedrich traducía a su lenguaje paisajístico subjetivo, ya no se enfrentan de manera polarizada. En la luz amarillenta de la puesta del sol el cielo reluce —encima de la barrera de nubes— en un crepúsculo otoñal. El cielo ocupa más de la mitad de la superficie del lienzo. Una vez más, el cuadro da testimonio de la afición del pintor por los fenómenos atmosféricos insólitos de la luz, que intentó representar numerosas veces a comienzos de los años treinta, por ejemplo, en *Luz del Norte* (1831/1834). No cabe duda de que en esta obra que nos ocupa el artista alcanza una cima en el dominio del color[3].

El movimiento fluido de la composición se apoya hasta tal punto en el color, que el paisaje, el horizonte y el cielo abierto parecen ordenarse en tres zonas horizontales a las que corresponden tres acordes cromáticos: el amarillo azafrán y el azul claro del cielo; el azul gris, ligeramente violáceo de la zona del horizonte y finalmente el marrón oliváceo, el verde amarillento y el verde oscuro del primer plano. La variedad de acordes cromáticos no interrumpe la continuidad del espacio. La luz que espejea en los canales de agua establece una relación entre el cielo y la tierra. Los marrones y verdes del primer plano y el marrón claro del cielo crean un tono básico que contiene el cuadro en sus partes superiores e inferior. Todo el espacio da la impresión de distensión y de distorsión, como si se tratara de un paisaje visto en un espejo cóncavo[4]. Esto le confiere un alto grado de abstracción[5]. Con razón se ha creído ver aquí elementos de lo "inconmensurable", de magnitudes imposibles de medir[6]. La explicación de este fenómeno se halla una vez más en el tipo de composición utilizado a menudo por Friedrich, basado en el "esquema hiperbólico", muy evidente en *Coto Grande,* que domina por completo[7]. Por encima y por debajo del centro del cuadro transcurren las zonas dedicadas a la tierra y al cielo, líneas de fuerza contrapuestas que terminan en los bordes del lienzo. Friedrich apela a la imaginación espacial del espectador, para que deje extenderse los espacios paisajísticos más allá del límite del cuadro. Esta sugestión de inmensidad espacial se ha definido con frecuencia como "infinitud del espacio"[8].

Para Börsch-Supan los diversos motivos tienen una carga simbólica[9]. Así la arboleda y, en cierto sentido, también el río son el camino de la vida. El barco, en peligro de encallar en las aguas poco profundas, es el símbolo de la muerte. El corte abrupto de las filas de árboles en pleno campo también refleja una idea de muerte. En el colorido, especialmente en el marrón violáceo del suelo y en los reflejos de luz sobre el agua, se anuncia la promesa de una existencia celestial. El punto de vista elevado del espectador sobre el paisaje se ha comparado a la vista desde un puente. El puente significa siempre en la obra del pintor la ayuda de la religión en el trance de la muerte.

Recordemos que el punto de vista insólito pertenece al repertorio de técnicas de la composición característico de Friedrich. En esta exposición hay varias obras con una visión elevada sobre el paisaje, por ejemplo *Paisaje con pueblo al amanecer,* 1822 (cat. nº 63), *Abadía en el encinar,* 1809/1810 (cat. nº 29) y, hasta cierto punto, *Cuadro conmemorativo de Emanuel Bremer,* 1817 (cat. nº 47).

El Coto Grande, pintada ocho años antes de la muerte de su autor, está considerada como la obra capital de la época tardía de Friedrich. Su calidad radica en la fusión de composición extrema y colorido de ricos contrastes, que convierten un atardecer de finales del verano en paisaje y visión al mismo tiempo.

S.B.



1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 399, Börsch-Supan, 1990, pág. 170; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 208 y pág. 41, Schmied, 1975, pág. 170.

2. Véase Börsch-Supan, 1960, págs. 19-20.

3. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 399, Neidhardt, 1977, pág. 106, Jensen, 1983, pág. 66.

4. Wolfradt, 1924, pág. 122.

5. Véase Rosenblum, 1975, véase también *La Cruz en el Mar Báltico,* 1815 (cat. nº 42).

6. Börsch-Supan, 1960, pág. 111.

7. Véase *Túmulo megalítico en otoño* (cat. nº 59).

8. En contra: Prange, 1992, pág. 117 y 1989 (manuscrito), págs. 5, 31.

9. Börsch-Supan, 1976, pág. 211 y Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 399.

89. *Las edades de la vida,* *hacia 1835*

Oleo sobre lienzo
72,5 × 94 cm
BS 411
Leipzig
Museum der bildenden Künste, inv. nº 1217

En la luz de poniente cinco barcos se acercan a una ensenada cubierta de verde. Desde el horizonte los tres veleros de altura y dos barcas, que les preceden, se aproximan a tierra por el agua poco profunda. Parecen dirigirse a la lengua de tierra, sobre la que vemos cinco figuras. Todos los motivos están representados con igual importancia, de modo que a primera vista resulta difícil distinguir los motivos principales y los secundarios. ¿Vuelven los barcos de un largo viaje? ¿O lo realmente importante son las personas de la orilla?

Con razón se considera esta obra tardía de Friedrich como una de las más densas en contenido[1]. Por un lado crea aquí una composición compleja, integrada por un espacio paisajístico unitario, en el que el primer término y el fondo están relativizados. Por el otro, nos hallamos ante un lenguaje de imágenes rico en contenido alegórico. A éste se refiere el título del cuadro —*Las edades de la vida*— que no se debe al pintor, pero que ya aparece en 1904/1905 en la primera presentación pública de la obra[2]. Según este título las cinco figuras de la orilla determinan el tema del cuadro. Representan la metáfora del ciclo de la vida y las edades del hombre: infancia, juventud, vejez. La visión de la existencia humana es biológica. El romántico Friedrich ve al hombre integrado en el ciclo constante de la naturaleza, con sus procesos de crecer, florecer y morir. Pero además de los estados de la vida, formula la relatividad del momento en sí, utilizando el color en tonos de claridad cambiante. Así el agua se va oscureciendo hacia el horizonte y alcanza un azul profundo, para volver a aclararse ligeramente cerca del horizonte[3]. Este principio de composición domina todo el lienzo. El pintor trató repetidamente el tema de las edades del hombre, pero en este caso presenta rasgos biográficos concretos[4], sin por ello crear un cuadro de familia tradicional[5]. En la figura masculina, que nos da la espalda, se ha reconocido al mismo artista[6]. El hombre con chistera podría ser el sobrino de Friedrich, Johann Heinrich, al que perteneció el cuadro y que vivía en Dresden cuando su tío sufrió un ataque cerebral. El niño ha sido identificado como el hijo del pintor, Gustav Adolf, nacido en 1824. La bandera sueca, que sostiene en la mano, da testimonio de la fidelidad de Friedrich a sus orígenes suecos[7]. La niña sería su hermana, Agnes Adelheid, nacida un año más tarde. La mujer joven es probablemente Emma, la hija mayor de Friedrich, nacida en 1819, y no su mujer Caroline.

La figura principal del cuadro es Friedrich mismo. Como en el retrato, que le hiciera Carolina Bardua, el pintor lleva una pelliza gris y un birrete. Su manera de vestir ha llevado a algunos a atribuir a esta figura "un aire de protesta"[9], que sin duda, contradiría el espíritu de paz crepuscular que anima el cuadro[10]. El pintor se apoya en un bastón, que adelanta como si fuera a dar un paso. El abrigo, agitado por el movimiento, se abre. A pesar de todo la figura da la impresión de rigidez. El anciano, ensimismado, se distancia espiritual y físicamente de las figuras que le rodean. La luna creciente, apenas visible, le separa del hombre gesticulante y del gran barco. La atención del anciano está dirigida a la inmensidad del mar. Es el único entre los personajes representados, que comprende el espacio natural. Su postura decididamente erguida forma dentro de la composición una acentuada vertical[11], sólo sobrepasada por el velero del centro. Con este barco parece estar relacionada la figura principal. Su situación y la posición de la nave se corresponden. El barco se aproxima a su meta, de vuelta de un viaje, el anciano se acerca al final de su vida. El barco ha recogido varias velas y, a juzgar por lo hundido que va, trae una pesada carga. Comparado con los demás barcos, es el que más cargado parece. Referido al anciano, introduce en el cuadro el motivo de la experiencia, que Friedrich siempre consideró algo ambivalente, es decir también como un "peso". Como constante observador de la naturaleza y los hombres resumía así sus reflexiones: "El hombre juzga a su prójimo por lo que ha hecho y por cómo ha actuado; seguramente no puede hacer otra cosa. Pero el Ser Supremo juzga por lo que el hombre no ha hecho y por cómo se combate a sí mismo. Sólo el que penetra en el interior de los hombres y ve lo oculto, juzga bien"[12].

Los barcos restantes han sido relacionados con los demás personajes de este cuadro. Así las dos barcas próximas a la orilla corresponden a los dos niños, y la joven y el hombre con chistera están referidos al barco grande del fondo[13].

Otro motivo muy frecuente en la obra de Friedrich está también presente aquí: la zona costera con aparejos de pesca[14].

En la orilla, de un verde pantanoso, vemos varios objetos: una barca volcada, de forma extraña, que recuerda la de un ataúd, una vara con banderitas rojas para marcar las redes tendidas, unos palos de madera para secar redes y un barreño de madera. Los utensilios de pesca yacen abandonados en el suelo, los palos se recortan fantásticos sobre el mar. Son utensilios de trabajo que reposan al atardecer. El primer plano acentúa, de este modo, la atmósfera de anochecer del cielo. El lugar representado puede determinarse perfectamente. Se trata del Utkiek, un mirador sobre el mar muy popular, que se hallaba cerca de Greifswald, la ciudad natal del pintor[15]. En la primera década de nuestro siglo aún se le reprochaba a este cuadro su "antipática alegoría"[16] y su "extraña composición"[17]. Se consideraba anecdótico su tema, ya que se veía en el anciano un comerciante que espera sus mercancías y sus naves[18]. Hoy se adscribe esta obra al antiguo género de la representación alegórica de la vida[19] y se interpreta como alegoría "del viaje de la vida".

S.B.



NOTAS

1. Schmied, 1975, pág. 118, para su datación: Sumowski, 1970, págs. 129, 131-132.

2. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 213; cat: exp. Berlín, 1904/1905, Gensel, 1905, pág. 312.

3. Cat. exp. Dortmund, 1990, pág. 8.

4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº cat. 411.

5. Walther, 1983, nº 27.

6. Börsch-Supan, 1990, pág. 172.

7. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº cat. 411; cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 213.

8. Cat. exp. Hamburgo, 1974, nº cat. 213.

9. Hinz, 1966, pág. 15, Märker, 1974, págs. 183-188.

10. Börsch-Supan, 1975, pág. 214.

11. Véase Brötje, 1974, págs. 83-84.

12. Hinz, 1974, pág. 89.

13. Börsch-Supan, 1990, pág. 172; cat. exp. Hamburgo, 1974, págs. 34-35; cat. exp. Dresden, 1974, nº cat. 66.

14. Véase *Mañana,* hacia 1816/1818 (cat. nº 43), *Niebla,* 1807 (cat. nº 25), *Mujer junto al mar,* hacia 1818 (cat. nº 50).

15. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 411.

16. Schwedeler-Meyer, 1904/1905 según Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 411.

17. Dülberg, 1906, pág. 200.

18. Ploetz, 1908, págs. 4, 5.

19. Cat. exp. Dresden, 1974, nº cat. 66; cat. exp. Copenhague, 1991, pág. 133.

90. *Ruina de Eldena en el Riesengebirge,* *hacia 1830-1834*

Oleo sobre lienzo
103 × 73 cm
BS 415
Greifswald
Museum der Hansestadt Greifswald, inv. nº K 1/191

Friedrich compuso aquí un paisaje ideal en el que unió motivos de lugares completamente distintos. La cadena montañosa recuerda el Riesengebirge, tal como lo representó de manera similar pero invertido lateralmente, en un dibujo de 1810[1]. En medio de este paisaje de montañas situó una ruina que identificada con el monasterio cisterciense de Eldena se encuentra en realidad en la proximidad del mar, cerca de Greifswald, la ciudad natal del artista[2]. En la cima de la cordillera a la izquierda se distingue un castillo, que nada tiene que ver con la situación real del monasterio. En este lienzo se pone especialmente de manifiesto la predilección de Friedrich por combinar detalles de diferentes paisajes.

La composición está formada por franjas horizontales planas, que corresponden al formato apaisado del cuadro, cuyo espacio irradia amplitud, pero también desolación. La tierra parece una estepa. En ella los motivos menudos surgen como detalles. El ramaje nudoso de un árbol, del que nos preguntamos cómo habrá llegado hasta allí[3], se encuentra junto al camino que termina abruptamente. Los dos caminantes con perro en el interior del paisaje le dan un rasgo anecdótico. De pie delante de la granja de tejado bajo de caña dejan actuar sobre su espíritu la atmósfera del atardecer. Si detrás de la casa no se alzase la monumental arquitectura el cuadro resultaría en exceso apacible en el segundo plano y el fondo. Pero Friedrich deja sobresalir de la oscura franja del bosque las puntas de la ruina de la iglesia, compuesta de dos partes. Aproximadamente en el centro del lienzo se alza la parte principal de la ruina. La abertura vertical de su ventana atrae la mirada del espectador y la conduce hacia el lejano paisaje. El artista representó aquí la parte occidental del monasterio, mientras que a la derecha esbozó el frente sur de la nave trasversal. Como una señal la ruina de menor tamaño es una medida que acentúa la extensión del paisaje. Con la utilización escenificada de la arquitectura Friedrich reproduce el ambiente solemne del interior de una iglesia (cat. nº 37). El pintor lo traslada al paisaje.

A ningún edificio se dedicó Friedrich con tanta intensidad como a la ruina de Eldena (cat. nº 7). Ya en su juventud se ocupó de ella, cuando recibía sus primeras clases de dibujo de Johann Gottfried Quistorp[4]. Al final de su vida seguía sintiéndose atraído por este motivo. Una acuarela que lleva al dorso la inscripción auténtica lo confirma: "La abadía de Eldena cerca de Greifswald en Pomerania el 17 de marzo de 1836"[5]. Probablemente la historia agitada del edificio fascinaba al pintor. Erigido como fundación cisterciense entre 1225 y 1400 fue abandonado por los monjes en 1553. Desde 1665 sirvió de cantera. Friedrich tenía ante sí una ruina que se desmoronaba desde hacía más de cien años: para él un símbolo de la vanidad de todas las cosas humanas[6].

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 415.
2. Schmitt, 1944, esp. págs. 22-23, véase también Brötje, 1974, págs. 57-58; Börsch-Supan, 1960, pág. 50.
3. Véase cat. nº 28.
4. Schmitt, 1944, págs. 10-11.
5. *Ibid.*
6. Véase cat. exp. Hamburgo, 1974, nº 26.



91. *Cumbre de alta montaña con nubes,* *hacia 1835*

Oleo sobre lienzo
25,1 × 30,6 cm
BS 449
Fort Worth
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, inv. nº AP 1984.08

Friedrich nos presenta la naturaleza como acontecimiento. Esta obra refleja mejor que ninguna, hasta qué punto el artista veía en ella signos de horror y espanto[1]. Movimientos ascendentes y descendentes determinan la composición, en la que los motivos dramáticos como "abismo", "árboles muertos", "clima implacable" y "cumbres inaccesibles" tienen el máximo peso. Aparecen repartidos exactamente en tres zonas sobre la pequeña superficie del lienzo. El pintor muestra aquí su maestría en la superposición de motivos: el grupo de abetos parcialmente secos surge del fondo oscuro, y ante la niebla clara parece a primera vista el motivo principal. Sin embargo sus puntas son superadas por la cumbre de la montaña, que se impone como el elemento dominante del cuadro.

Si en *Las edades de la vida* (cat. nº 89) Friedrich representa juntas a personas de distinta edad, aquí aparecen abetos en distintas fases de crecimiento y de muerte. Ambos cuadros pertenecen a la época tardía del artista y son, por distintos que puedan parecer, afines en su alusión al curso de la vida.

Cumbre de alta montaña con nubes muestra abetos de formas caprichosas y quebradas, que dejan en el espectador una sensación tan marcada de decadencia, que los grupos de árboles jóvenes en la ladera pasan casi desapercibidos. Friedrich colocó sus puntas delante de la niebla, subrayando así la fuerza venidera. De manera mucho más drástica dio forma a la cumbre. El macizo de múltiples picos, motivo que encontramos ya en la obra temprana del pintor, emerge de la niebla como una visión (véase cat. nº 27). Si la roca representa el "símbolo de Dios" y la zona despejada del cielo "la promesa de la vida celestial"[2] nos hallamos ante una especie de cuadro de devoción. Sin duda Friedrich presenta una cima tan poderosa que perdura sobre cualquier forma de vida a su alrededor.

El cuadro fue descubierto en 1941 en el castillo de Basedow, Mecklenburgo[3]. La existencia de dos dibujos preparatorios para los abetos de 1830 está documentada.

S.B.

NOTAS

1. De manera similar en *Barranco,* hacia 1822-1823, BS 301.
2. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 449.
3. V. Lorck, 1941, pág. 150.
4. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 449.



92. ***Pinar con estanque,*** *hacia 1836*

Oleo sobre lienzo
33 × 44 cm
BS 452
Schweinfurt
Colección Georg Schäfer, inv nº 5009

La obra de Friedrich no experimentó nunca una ruptura, por eso los motivos de la barca, los pescadores y los aparejos de pesca guardan una relación peculiar con la obra temprana del artista (véase cat. nº 24). Este cuadro pertenece a la época tardía de Friedrich, posterior a su ataque de apoplejía[1]. Sin embargo es temáticamente afín a uno de sus primeros óleos: *Niebla* de 1807 (cat. nº 25).

En el sereno paisaje con bosque dos barcas están amarradas a la orilla de un estanque poco profundo e invitan a pasar a la otra orilla (cat. nº 65)[2]. Cerca se encuentran unos tocones partidos que contrastan con el bosque joven del fondo. Friedrich une el crecimiento y la decrepitud en un lugar iluminado por la luna creciente, que asoma en un espacio claro entre los pinos. En comparación con la luna, el fuego en la orilla de acá emite una luz puntual más fuerte que atrae así de nuevo la mirada del espectador al primer plano. Entre ambas fuentes luminosas media la barca, ocupada por hombres que con su oscuro colorido apenas destaca. En la obra del pintor aparecen a menudo dos fuentes de luz distintas, contrapuestas como "terrenal" la una, y "celestial" la otra[3].

El motivo dominante del bosque recuerda *El atardecer* de hacia 1820, donde los pinos rigurosamente alineados determinan la composición (cat. nº 61). La claridad de la estructura del cuadro se abandona aquí en favor de una trama de elementos paisajísticos. Los pinos jóvenes están ejecutados con tal delicadeza —los troncos parecen palos, la hojarasca es transparente— que se puede ver el cielo a través del bosque. A menudo se atribuyen rasgos humanos a las representaciones que Friedrich hacía del bosque. En *Cazador en el bosque* se han interpretado los árboles como símbolos de soldados (cat. nº 40), aquí se ha querido ver en ellos un recuerdo de la "nueva generación"[4]. Un cierto carácter físico anima en efecto a los árboles en esta obra: los pinos se inclinan como para dejar espacio a la luna.

Friedrich, limitado físicamente, debió tratar de compensar con un colorido de débiles contrastes la pincelada algo insegura. El verde fuerte de la vegetación se une armónicamente con el azul violeta intenso del cielo. Ambos tonos se interpretan simbólicamente: el verde como color de la vida, el azul como color de la melancolía y la contemplación religiosa[5]. Aunque este simbolismo de los colores trae a la memoria obras de los años en torno a 1820 y *Luna saliendo saliendo sobre el mar* (cat. nº 64), *Pinar con estanque* permanece singularmente cerrado debido a sus tonos profundos y oscuros.

S.B.

NOTAS

1. Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 452.
2. Börsch-Supan, 1990, pág. 182.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*



93. ***Paisaje con tumba, ataúd y lechuza,*** *hacia 1836-1837*

Pincel y sepia sobre lápiz
385 × 383 mm
BS 460
Hofstätter, pag. 370
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 41119

Los tres motivos principales de esta composición —cementerio, lechuza, luna— fueron variados por Friedrich en diversas sepias en sus últimos años (véase Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 459-466). La obra que más se aproxima a esta composición es *Ataúd junto a tumba* (Moscú, Museo Pushkin, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 461). Aquí las combinaciones cambiantes de los elementos siempre iguales adquieren una fuerza sugestiva alucinatoria. Hay dos interpretaciones posibles de esta lámina. Los distintos objetos pueden leerse como en un emblema barroco, como lo ha mostrado sistemáticamente Börsch-Supan. La lechuza es el pájaro de los muertos y de la sabiduría; detrás de él brilla de manera significativa, casi en el eje central de la lámina sobre la tumba abierta, la luna llena que simboliza al Salvador. Igualmente fecunda es la interpretación sintética de lo representado que emana de la experiencia de la realidad transmitida: un cementerio en un campo desolado junto al mar, la tumba recién excavada, temporalmente abandonada por los enterradores. El ataúd, los tablones y la cuerda con la que se baja el ataúd ya están dispuestos a la espera de una comitiva fúnebre que no aparece. Pero semejante a un Hamlet el agigantado pájaro está posado sobre el ataúd mirando fuera del cuadro: algo insólito ya que todas las figuras de Friedrich suelen mirar hacia el interior del cuadro[1]. Reina el silencio, la disposición simétrica de los motivos lo subraya el punto de fuga profundo que aisla cada uno de ellos. Pero en contraste las nubes flameantes cruzan el astro de izquierda a derecha.

C.K.

NOTAS

1. Sobre este aspecto ha llamado la atención Sabine Rewald (cat. exp. The Romantic Vision, *op. cit.*, pág. 80) en relación con una sepia en la que fue utilizada la misma lechuza en una ventana gótica, Börsch-Supan/Jähnig, 1973, nº 459.



94. *El Schlossberg cerca de Teplitz,* *hacia 1835*

Lápiz, pluma y tinta china, lavada
243 × 359 mm
Sin inscribir
Hinz nº 769
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen, inv. nº Friedrich 25

Como balneario más antiguo y, junto con el de Karlsbad, más famoso de Bohemia, Teplitz era hacia 1800 un centro de gran atracción también por su situación privilegiada entre el Erzgebirge y el Böhmisches Mittelgebirge. Como tantas otras personalidades de la época Caspar David Friedrich visitó repetidamente Teplitz a partir de 1828. Desde el punto de vista creativo resultó especialmente fructífera su estancia en 1835, después de su ataque de apoplejía. Hinz y Sumowski registran trece dibujos conservados de los alrededores de Teplitz en ese año. La amplia vista se abre sobre el Schlossberg y las cumbres del Erzgebirge. Teplitz queda escondido detrás de las montañas intermedias. En la obra del artista aparecen constantemente junto a los "paisajes simbólicos" de contenido alegórico estas vistas de regiones, por las que tenía especial interés.

G.R.



95. *Ventana con vistas a un parque,* *hacia 1836-1837*

Pluma y pincel en sepia sobre lápiz
398 × 305 mm
Sin inscripción
BS 174
Hofstätter, pág. 383
San Petersburgo
Ermitage, inv. nº 43909

A diferencia de las dos sepias sobre vistas desde la ventana del estudio del artista (BS 131 y BS 132) los planos de la pared y de la ventana discurren aquí —con una imperceptible desviación— en un estricto paralelismo con respecto al plano del cuadro y tampoco se ven interrumpidos por la diagonal de la hoja abierta de una ventana. Falta incluso el nicho con arco, y como las macetas están claramente ubicadas detrás de los cristales, todo el primer plano conserva una estereometría lisa y fría. El mundo vivo de las plantas y de los árboles sólo es ya accesible a la mirada.

Tanto la fecha en que fue gestada esta lámina —la afinidad con los cuadros de ventana fechables con seguridad del Kunsthistorisches Museum de Viena ofrece una referencia buena aunque no completamente fiable[1]— como la localización del motivo son inseguras. La ventana extraordinariamente alta y el parque con al menos dos edificios menores sugieren un palacio. ¿Acaso fue elegido el motivo por deseo de un cliente de la nobleza?

C.K.

NOTAS

1. Reflexiones sobre una realización tardía, sobre todo en virtud de la procedencia, en Sumowski, 1970, págs. 79, 147, 196, 233, 236.



96. *Luna nueva sobre el Riesengebirge (Paisaje con pradera y montañas), después de 1835*

Acuarela sobre lápiz
262 × 364 mm
BS 491
Hinz nº 552
Hofstätter, pág. 532
Vaduz
Fundación Ratjen, inv. nº D 485

Esta composición se basa, hasta en los detalles, en otra acuarela del mismo tamaño, *Vista de Schneegruben y Reifträger desde Hainbergshöh* (cat. nº 86). Sigrid Hinz la sitúa hacia 1810, mientras que Börsch-Supan (1974) la data por su "factura ligera" "posiblemente después de 1835". La luz que ilumina este dibujo se ha definido como eclipse de sol (Sumowski, 1970, pág. 163) o como crepúsculo con luna (Börsch-Supan, 1974). Cabe también la posibilidad de que se trate de un amanecer con luna nueva.

El colorido de esta obra se ha conservado muy bien en su diferenciación retenida. Todo el primer plano está cubierto con toques regulares de sepia, que se convierte ya en los grupos de árboles del plano medio en un tono amarillo-verdoso marcadamente frío. El gris claro de las montañas es ligero y luminoso, detrás de cada elevación se alza la niebla y en el horizonte aparece —sin color en absoluto— el papel blanco. Características de la severa racionalidad del arte de Friedrich, que no permite aproximaciones, son tanto el dibujo preliminar, detallado y fino, como sobre todo las señales del compás, con el que se han trazado los contornos de las partes luminosa y en sombras de la luna. El paso de la objetividad y la precisión al terreno de la alucinación recuerda las descripciones de la naturaleza de Adalbert Stifter.

C.K.

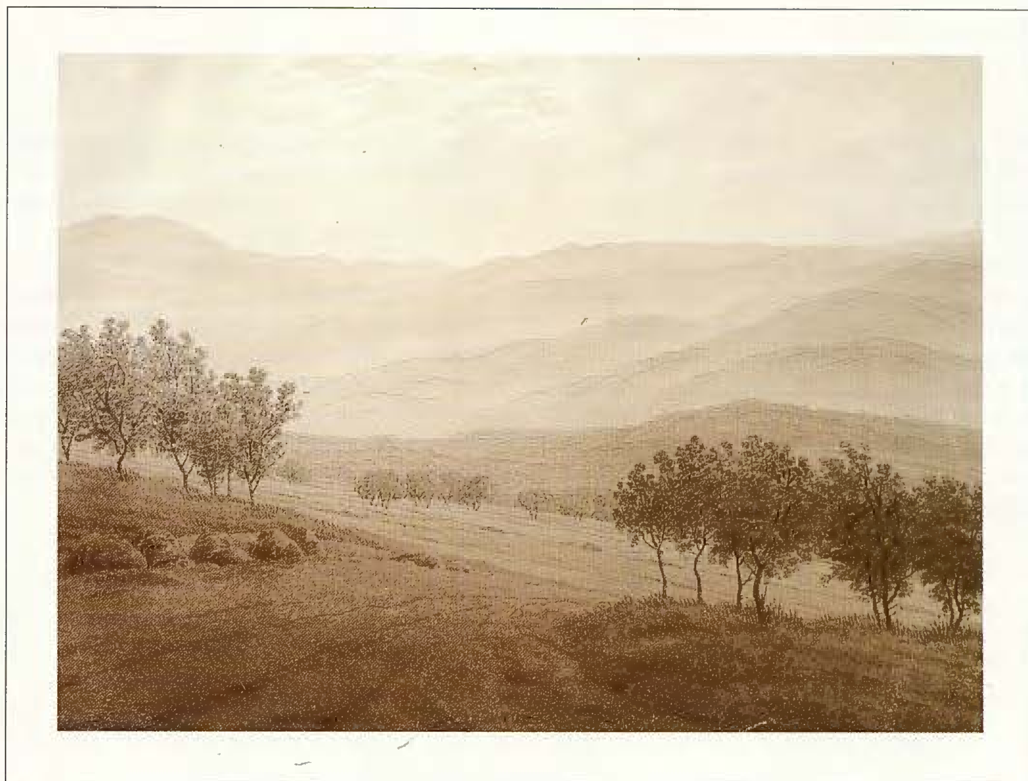


97. *Paisaje de montaña en Bohemia*

Pluma y pincel en tinta china marrón sobre lápiz
230 × 305 mm
Lübeck
Colección privada.

La lámina hasta hace poco desconocida y por ello no mencionada en la bibliografía de Friedrich, pertenece a los trabajos más tardíos del artista que debilitado y envejecido por la enfermedad sólo podía realizar ya sepias y acuarelas. De acuerdo con la antigua inscripción que figura en la cartulina que servía de soporte nos encontramos ante el paisaje de Bohemia central próximo a Teplitz donde Friedrich estuvo por última vez en 1835. Las características de este paisaje, que le era especialmente familiar, están representadas en sus matices y tonalidades morfológicas y atmosféricas y sin embargo concebidas con la máxima sencillez. Ni personas ni referencias alegóricas dan motivo a la interpretación. Las formas puras de este paisaje concentrado, sublimado en el recuerdo reposan significativamente en sí mismas.

G.R.



98. *Luna saliendo sobre el mar,* 1837-1839

Pincel y sepia
256 × 385 mm
BS 485
Hofstätter, pág. 274
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 1952/131

Un grupo de sepias del mismo tamaño (BS 478-479 con figuras de espalda, 482-487 sin personas) muestran la costa con grandes piedras iluminada por la luna que sale, como la había pintado Friedrich muchos años antes cerca de Stubbenkammer en Rügen (gran cuaderno de apuntes de Rügen, 1801). La estructura de esta composición está esbozada con finas líneas de lápiz que no sólo indican los contornos de las piedras, sino también las franjas de las nubes en la mitad inferior del cielo. El disco de la luna tiene un contorno que fue trazado con la ayuda del compás como lo demuestra el orificio en el centro. La línea del horizonte fue trazada con regla y, como ocurre a menudo, al principio del trabajo, pues atraviesa una de las piedras. Las olas en cambio no están dibujadas previamente. Las piedras —impasibles, instaladas como pesados animales, sobre las que discurre la luz desde el horizonte hacia el primer plano— adquieren tono y plasticidad por medio de pequeños puntos y rayas finas sobre aguada.

Esta lámina jugó un papel en el redescubrimiento del artista olvidado durante tanto tiempo: fue reproducida ya en 1897 en la revista de arte berlinesa *PAN* acompañada de un breve texto que llamaba la atención sobre la publicación revolucionaria de Andreas Aubert. Esto sucedió probablemente por iniciativa del director de la Hamburger Kunsthalle de entonces (a cuya propiedad no pasó el dibujo hasta 1952).

C.K.



Christian Gottlieb Kühn (Dresde 1780-1828)

I. *Caspar David Friedrich* *1807*

Busto en bronce
H. 58 cm
Dresden
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
inv. nº ZV 3681

Según el busto original en escayola, que se encontraba en el museo municipal de Dresden hasta su destrucción durante la guerra en 1945, Posse, director de la galería, mandó en 1931 realizar este bronce para exponerlo en la galería de pinturas de Dresden. Con la pérdida de la escayola, el bronce adquiere el valor de un original. En 1963 el busto fue trasladado desde la galería de pinturas a la colección de esculturas.

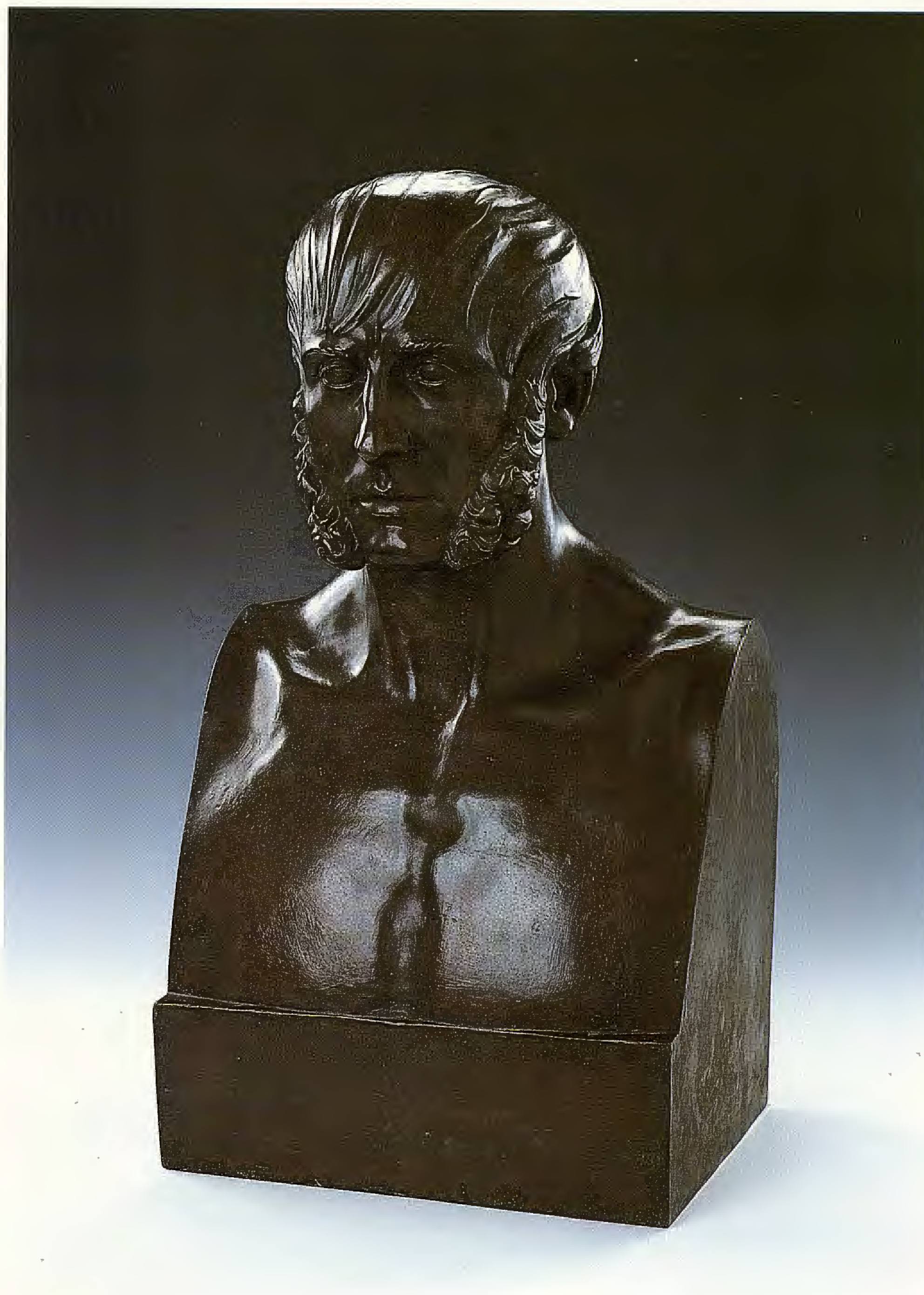
De acuerdo con el testimonio de Wilhelm von Kügelgen podemos imaginar que el escultor de Dresden Christian Gottlieb Kühn, colega y cuñado de Caspar David Friedrich, era amigo íntimo de éste. Como cuenta Kügelgen, entre los artistas que frecuentaban la casa de Dresden "Gottessegen" y eran "apreciados" figuraba también el "modesto escultor Kühn, amigo especial de Friedrich"[1]. De estatura no precisamente grande, de carácter alegre a pesar de su discreción, Kühn, al lado del alto Caspar David Friedrich era llamado por Caroline Bardua, vecina de Kügelgen[2] "el pequeño desconocido". Kühn y Friedrich coincidían tanto en la serena claridad de sus medios de expresión como en su amor a la naturaleza, especialmente su predilección por el Elba. Los amigos recorrieron juntos el Harz en 1811.

En la época de la realización del busto de Friedrich éste recibió el encargo de la *Cruz en la montaña,* el llamado "Altar de Tetschen" (lám. color en pág. 23) que unió a ambos artistas en el común empeño y les llevó a defender sus posiciones artísticas en la "disputa con Ramdohr". A Kühn se debe el marco dorado, realizado según un diseño de Friedrich y que rodea el altar con una "fórmula de dignidad" que realza su carácter simbólico. La mitad inferior está detereminada por el "ojo de Dios", un ojo humano inserto en un triángulo con una aureola de rayos, como creación simbólica del Dios uno y trino. "Espigas de trigo y pámpanos se inclinan a ambos lados hacia el ojo, que lo ve todo, y aluden al cuerpo y la sangre del que esa clavado en la cruz"[3]. La espiga convertida en símbolo del cuerpo de Cristo y la vid, que representa eucarísticamente la transformación del agua de latierra en el vino del espíritu y la sangre de Cristo, remiten al Sacrificio de Cristo, a la Salvación y la Resurrección. Hojas de palmera que nacen de columnas vegetales, forman un baldaquino con ángeles y aluden al triunfo sobre la muerte y la entrada en el paraíso, a la paz en Dios, alcanzada a través del martirio[4].

En aquellos años de estrecha colaboración, Kühn realizó el busto de Friedrich y un retrato del pintor tallado en mármol que fue expuesto en la Dresdener Akademieausstellung de 1810[5]. La "libre imitación espíritual de la naturaleza", formulada por Friedrich como base creativa y atestiguada también en los autorretratos, es representada por Kühn en el busto del amigo a pesar de toda la sujeción a la simetría. Al concentrar el escultor con aparente rigor todos los medios en el retrato, confiere a éste una intensidad voluntariosa. Kühn muestra sobre el pecho desnudo, bien moldeado del busto, aplanado lateralmente, una cabeza cuyos rasgos enjutos están concebidos con precisión e intensidad "gráficas". El cabello denso que cae sobre la frente, rodea la cabeza como una masa homogénea. Un remolino acentúa la nuca.

El pelo corto descubre la línea del cuello de modelado sensible, que conduce, describiendo un amplio arco, a los hombros vigorosos. Bajo densas cejas y el ceño vertical sobre la raíz de la nariz se encuentran colocados oblicuamente los ojos muy abiertos, sin marcas de pupilas, de manera que la mirada "profética" no busca al espectador, sino que se dirigen a un punto imaginario. En contraste con la poderosa barba que enmarca el rostro, la boca del reservado y lacónico personaje es fina y bien dibujada. Los rasgos de la cara coinciden con la descripción que hizo Wilhelm von Kügelgen del "Friedrich rubio y con barba de cosaco"[6]: "Friedrich era un hombre muy especial. Con su enorme barba de cosaco y sus grandes ojos sombríos" ... le animaba "un sentimiento infantil muy delicado que era reconocido fácilmente por los niños y las naturalezas infantiles con las que él también gustaba de tratar e intimar. En general era huraño, se retiraba sobre sí mismo y se entregó a la soledad que con el paso del tiempo fue cada vez más su confidente..."[7]. Aunque el retrato "no se acerca", como escribe K. W. Jähnig, "a los autorretratos casi visionarios del mismo Friedrich[8], alcanza, más allá de la reproducción concreta de la realidad un alto valor como retrato de la amistad y como una de las pocas representaciones plásticas de Caspar David Friedrich.

B.S.



NOTAS

1. Kügelgen, 1967, págs. 148-149.

2. Schwarz, 1874, págs. 59-61. Caroline Bardua, 1781-1864, retratista y pintora de temas históricos, se formó en Weimar y entre 1808 y 1811 en Dresden con Gerhard von Kügelgen. En casa de éste conoció entre otros a Caspar David Friedrich y a Christian Gottlieb Kühn. Caroline Bardua vivió desde 1818 con su hermana Wilhelmine en Berlín y desde 1852 en Ballenstedt.

3. Eberlein, 1924. Citado según Nicolaus, 1928, véase nota 4, pág. 202.

4. Véase Sachs, 1973, págs. 23, 268, 353.

5. Cat. exp. Dresden, 1810, ap. 1, sección 1,M.

6. Véase nota 1, pág. 173.

7. *Ibid.*, págs. 145-146.

8. Jähnig, 1926, pág. 106.

CARL GUSTAV CARUS (?)

II. *Caspar David Friedrich* *hacia 1806/1807*

Carboncillo
225 × 180 mm
Sin inscripción
BS 142
Hinz nº 671
Dresden
Stadtmuseum Dresden, inv. nº 1977/k 391

El dibujo pertenece a los originalmente 41 —hoy 37— retratos del artista, con sólo tres excepciones son autorretratos, del llamado Carus-Album. Cuando el álbum pasó a la propiedad del Dresdener Stadtmuseum en fecha desconocida —quizá al fundarse el museo en 1891 procedente de los fondos del Dresdener Geschichtsverein—, se atestiguó oralmente la procedencia. Esta queda, sin embargo, confirmada por la dedicatoria de una láminas (de Vogel von Vogelstein) al médico y pintor[1].

El retrato no pudo ser dibujado para Carus, que no entabló amistad con Friedrich hasta 1817, pues muestra a un hombre más joven que el autorretrato de Berlín fechado generalmente en torno a 1810. ¿Pero puede asegurarse que el dibujo se debe a la mano de Friedrich? Eleonore Reichert[2] lo ha negado atribuyendo el dibujo a Friedrich Georg Kersting; atribución admitida con reservas por Gerd-Helge Vogel en 1985[3]. Pero Kersting no conoció hasta 1810 a Friedrich que entonces tenía treinta y tres años, y su representación del amigo en el estudio, de la que se conocen tres versiones (Hamburgo, Berlín, Mannheim), demuestra que no trató en absoluto con el joven de cabellos ensortijados que aparece en este dibujo de Dresden.

No son algunas insuficiencias del dibujo, sino el carácter pulido y convencional de la ejecución y del concepto lo que confirma la duda sobre la autoría de Friedrich. La extraordinaria individualidad y emotividad que pueden alcanzar los retratos dibujados precisamente de esa época se manifiestan en las cabezas de perfil de las hermanas Sponholz y de su padre (fechadas en 1806, Hamburger Kunsthalle). ¿Es posible que un original actualmente desaparecido de Friedrich fuese copiado para Carus? El propio Carus podría haber acometido esa empresa.

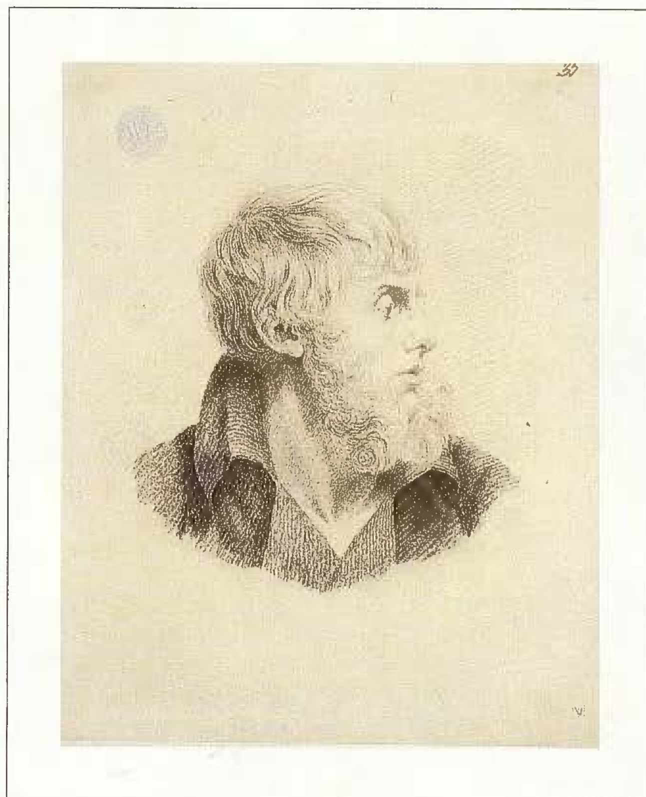
C.K.

NOTAS

1. Datos proporcionados amablemente por Gretlis Bach, Dresden.

2. En cat. exp. Hamburgo, 1974.

3. Cat. exp. Georg Friedrich Kersting, Museum der Stadt Güstrow, 1985, pág. 48 con lám.



GEORG FRIEDRICH KERSTING (Güstrow 1785-1847 Meissen)

III. *Caspar David Friedrich en su estudio,* 1811

Oleo sobre lienzo
54,0 × 42,0 cm
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº IV S 312

En sus *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (Recuerdos de juventud de un anciano), muy leídas en su tiempo, el pintor Wilhelm von Kügelgen escribió: "Es sin duda muy interesante ver a personas amadas, eminentes y dignas de ser recordadas en el entorno en el que transcurre su vida y su trabajo, ya que una vez que se ha configurado de manera característica ya no es un accidente, como tampoco lo es la concha que el caracol produce. Así sucede en el caso de mi padre y también en el de un amigo de la casa, el pintor de paisajes Friedrich. Kersting pintó a ambos a su manera peculiar". Sobre el estudio de su padre Kügelgen escribe que "contenía un mundo de los objetos más diversos". "El estudio de Friedrich en cambio estaba tan vacío que Jean Paul podía haberlo comparado con el cuerpo amplificado de un príncipe muerto. Allí no había nada excepto el caballete, una silla y una mesa, sobre la que colgaba en la pared una regla de dibujo, sin que nadie supiera por qué estaba allí. Incluso la tan justificada caja de pinturas con sus frascos de aceite y trapos para limpiar había sido relegada a la habitación contingua, ya que Friedrich opinaba que los objetos externos estorbaban la visión interior. A la diversidad de sus espacios de trabajo correspondía la diferencia de aspecto de los dos pintores. Mi padre, moreno, con el rostro afeitado, siempre pulcramente vestido; Friedrich por el contrario muy rubio y con barba de cosaco solía utilizar para trabajar un guardapolvo largo y gris, que permitía dudar si llevaba alguna otra prenda debajo. Quien le conocía sabía que ese no era el caso[1]".

Friedrich no aparece con guardapolvo en el retrato aquí presentado de su amigo Kersting. Vemos algunos utensilios: la caja de colores con el trapo de limpiar, así como tres frascos para aceite y pigmentos (y también una escupidera). A pesar de ello el estudio se caracteriza por su austeridad. "La geometría rigurosa de los objetos es tan acentuada que podría pensarse que constituye el contenido principal del cuadro. En la pared del fondo se halla una ventana, dividida en cuatro, de manera puramente geométrica, en forma de cruz"[2]. El segundo hueco está cerrado con contraventanas, así como el tercio inferior de la ventana (cerrado también en el estudio de Kügelgen). La luz penetra como por una esclusa en la habitación pintada de verde e intensifica su desnudez. La sencilla estructuración del espacio contribuye a esta impresión: la pared del fondo transcurre paralela al marco del cuadro y nos permite contemplar la habitación como si fuera un escenario. La ventana sin ningún recorte se presenta como un cuadro dentro del cuadro: nubes claras sobre fondo azul. Nada excepto la ventana atrae la mirada del espectador.

Friedrich aparece sentado en una silla, la luz cae sobre el lienzo tensado en el caballete. En la izquierda sostiene la paleta y varios pinceles, la derecha se apoya en el tiento. Con un pincel fino el artista pinta una cascada en la montaña un motivo que no encontramos en su obra.

Con la desnudez de la habitación Kersting hace visible la soledad, premisa necesaria para el trabajo creativo de Friedrich. En 1819 Kersting pintó una réplica de este cuadro, que hoy se halla en la Kunsthalle de Mannheim, y otra versión con cambios importantes: la distancia es menor, la puerta falta, Friedrich contempla su cuadro —visto desde atrás— y se apoya en la silla; al cuadrado luminoso de la ventana corresponde el rectángulo escorzado del cuadro. Esta versión pertenece a la Nationalgalerie de Berlín (cat. nº IV).

H.R.L.

NOTAS

1. Kügelgen, s.f., págs. 130-132.

2. Schrade, 1967, págs. 30-31.



Georg Friedrich Kersting

IV. *Caspar David Friedrich en su estudio,* *hacia 1812*

Oleo sobre lienzo
53,5 × 41 cm
Berlín
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. nº A I 931

También aquí está representado Friedrich en su estudio de Pirna, An der Elbe 26, el suburbio de Dresden. A diferencia del cuadro de Hamburgo (cat. nº III) Kersting ha elegido una escena más reducida, de manera que ya no es visible la puerta del lado izquierdo. El espacio resulta así aún más desnudo y cerrado. En esta habitación aislada del mundo Kersting no muestra a su amigo Friedrich pintando. Con la paleta y el tiento en las manos éste aparece apoyado en el respaldo de una silla contemplando su cuadro colocado en el caballete. Esta pausa pensativa durante el trabajo debió ser típica de Friedrich. Carus escribe: "Por lo demás medita casi constantemente sobre sus creaciones artísticas en su cuarto sombrío"[1].

Aquí Friedrich no está representado en actitud de pintar, sino de pensar. Además el pintor está caracterizado como adivino. Pues, la mirada pensativa de Friedrich se dirige a un cuadro del que sólo vemos la parte posterior. De este modo se presenta como un artista que ve más que sus espectadores. Esto concuerda con su convicción de que del artista se puede exigir "que vea más"[2]. Friedrich lo explica en sus aforismos sobre el arte, escritos hacia 1830, en los que distingue entre el "ojo corporal" y el "ojo espiritual". Con el "ojo corporal" el artista, colocado ante la naturaleza debe observar ésta cuidadosamente para crear con el "ojo espiritual", a partir de la suma de sus observaciones una imagen de la naturaleza que tenga "vida y alma"[3]. De ahí resulta la famosa exigencia de Friedrich: "El pintor no sólo debe pintar lo que ve delante de sí, sino también lo que ve dentro de sí. Pero si no ve nada delante de sí, debe de dejar también de pintar lo que ve dentro de sí"[4].

Es precisamente este momento el que ha plasmado aquí Kersting. El artista en un estudio completamente desnudo examina su cuadro que, por lo que se ve, ha creado como una visión de su ojo espiritual a través de la contemplación interior, y no a través de la imitación directa de la naturaleza ni copiando estudios. Todos los recursos de la actividad artística, conocidos de otras representaciones de taller, faltan aquí. La única relación con el mundo exterior se establece por medio de la ventana superior izquierda no tapada. A través de la delicada cruz de la ventana cae desde arriba luz en el estudio. La luz del trabajo se convierte así en luz del cielo, la pausa en el trabajo en representación de la concentración y en inspiración divina. Friedrich sabía que: "Cada obra de arte auténtica se concibe en una hora sagrada y se alumbra en una hora feliz, a menudo sin saberlo el artista, por un impulso interior del corazón"[5].

Esa "hora sagrada" fue representada por Kersting en su cuadro de un Friedrich pensativo. Todos los elementos que constituyen el arte de Friedrich se encuentran reunidos: la observación exacta, el rigor geométrico de la composición, la contemplación interior como inspiración divina. Si el cuadro de Hamburgo pertenece más al ámbito de la descricpión de un ambiente —el interior como retrato del representado—, el cuadro de Berlín tiene el rango de una alegoría pictórica, de una *allégorie réelle* del arte de Friedrich. Kersting, sin embargo, no muestra sólo los elementos fundamentales de los que surge el arte en Friedrich, sino también el rango extraordinario y la dignidad del arte, así como la soledad del artista como condición y como premio de su arte.

P-K.S.

NOTAS

1. Citado en Hinz, 1968, pág. 202.
2. Hinz, 1968, pág. 128.
3. Hinz, 1968, pág. 124.
4. Hinz, 1968, pág. 128.
5. Citado en Jensen, 1977, pág. 26.



J. CHR. FINELIUS (?) (Greifswald 1777-1846)

V. ***Caspar David Friedrich,*** *1810/1820*

Oleo sobre lienzo
67 × 52,4 cm
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle, inv. nº 2.943



CASPAR DAVID FRIEDRICH. Vida y obra

1774

5 de septiembre. Nace Caspar David Friedrich en Greifswald, pequeño puerto del Báltico y ciudad universitaria, hijo del fabricante de velas y jabones Adolf Gottlieb Friedrich y de su esposa Sophie Dorothea.

Infancia rodeado de cierto bienestar en Greifswald en compañía de cinco hermanos y tres hermanas.

Estrechas relaciones familiares durante toda su vida con Neubrandenburg y su patria pomerana.

La religiosidad luterana, el sentido del deber con el prójimo y la unión de la familia determinan su juventud en la casa paterna.

Recibe clases de un profesor particular que le enseña principalmente latín, literatura y música.

1781

7 de marzo. Muere la madre.

Desde entonces una ama de llaves llamada "Mutter Heiden", que será retratada por Caspar David Friedrich hacia 1800, se encargará del gobierno de la casa y de los numerosos niños.

1782

18 de febrero. Muere su hermana Elisabeth.

1787

8 de diciembre. Muere su hermano Johann Christoffer.

1788-1789

Primer trabajo artístico: proverbios caligrafiados como hojas de álbum (cat. nº 1).

1790



JENS JUEL:
Paisaje con aurora boreal.
Hacia 1790. Oleo sobre lienzo,
Carlsberg Glyptothek, Copenhague.

Hasta 1794 recibe clases de dibujo del profesor de dibujo de la Universidad de Greifswald Johann Gottfried Quistorp (1755-1835) amigo del cura poeta Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818). Estudio de la amplia colección de grabados en cobre de Quistorp y excursiones de estudio al campo pomerano con sus discípulos.

1791

27 de mayo. Muere su hermana María.

1792

El cura Kosegarten es nombrado prior de Altenkirchen en Rügen que Friedrich visitará a menudo y de donde tomará motivos paisajistas para sus obras. Kosegarten celebra oficios divinos en la naturaleza y predica la omnipresencia de Dios en los fenómenos naturales. Su lenguaje simbólico literario remite a motivos del mundo mítico nórdico prehistórico que también adquieren importancia en los cuadros de Friedrich.

1794

Inicio del estudio del arte en la Academia de Copenhague, primero en la clase de dibujo artístico. En la enseñanza prepondera el dibujo, apenas se enseña la pintura al óleo.

Sus profesores académicos son el paisajista Jens Juel (1745-1802), el pintor de vedute noruego Christian August Lorentzen (1749-1828) y el ilustrador osiánico Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809) cuya influencia sobre la obra de Friedrich no debe menospreciarse.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Mutter Heiden. Hacia
1795. Carboncillo.
Kiel, Stiftung Pommern.

1796

3 de octubre. Es admitido en la clase de modelos en yeso de la Academia de Copenhague.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Luisenquelle en Frederiksdahl.
6-8-1797. Tinta china, acuarela.
Hamburger Kunsthalle.

1798



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Desnudo masculino.
1798. Carboncillo, lápiz.
Kunstakademiets Bibliothek,
Copenhague.



JOHANN HEINRICH LIPS:
Ludwig Theobul Kosegarten.
1798. Aguafuerte.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Casas campesinas delante de ladera,
con dedicatoria a Quistorp. 1799.
Aguafuerte. Statens Museum
for Kunst, Kobberstiksamling,
Copenhague.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Barco en el Mar Glacial.
1798. Oleo sobre lienzo. Propiedad privada.



CHRISTIAN AUGUST LORENTZEN:
Vista de Drammen, Noruega.
1792-1800. Oleo sobre lienzo.
Statens Museum for Kunst, Copenhague.

2 de enero. Es admitido en la clase de desnudo de la Academia de Copenhague cuyo estilo sólo influye probablemente en el plumeado de sus retratos; estudios de desnudos.

5 de mayo. Deja la Academia de Copenhague, regresa a Greifswald, luego breve estancia en Berlín.

Desde octubre se instala en Dresde donde se inscribe en la Academia de Bellas Artes y estudia en la Gemäldegalerie las principales obras de la pintura europea.

12 de diciembre. *El barco naufragado en el Mar Glacial* es el primer óleo conservado, anteriormente dibujos a lápiz, carboncillo, sepia y acuarela.

1799

El pintor de temas históricos danés Johan Ludwig Gebhard Lund (1777-1867), que compartía con Friedrich las clases en la Academia de Copenhague, permanece en Dresde hasta 1800 y se hospeda en la misma casa que Friedrich.

Los cuadros de Friedrich están representados por primera vez en la Exposición de la Academia de Dresde; desde entonces se exponen allí casi todos los años.

Cuadernos de apuntes con estudios de la naturaleza y de las nubes.

Paisajes al aguafuerte.

Ilustraciones para el drama de Schiller *Los bandidos* (1782).

1800

15 de noviembre. Rechaza el puesto de profesor de dibujo que le ofrece en una carta un conde polaco.

Estudios en la Gemäldegalerie de Dresde.

Estudios de la naturaleza (cat. nº 2, 3).

Autorretrato (cat. nº 5, 6).



Johan Ludwig Lund:
Retrato de Caspar David Friedrich.
1800. Oleo sobre cinc.
Niedersächsisches Landesmuseum
Hannover.



Caspar David Friedrich:
Adolph Gottlieb Friedrich, el padre.
1801-1802. Carboncillo.
Colección Oskar Reinhart, Winterthur.

Carretera junto al Elba con arco en ruinas (cat. nº 4).

1801



Caspar David Friedrich:
Músicos callejeros de Greifswald.
17-5-1801. Pluma, acuarela. Paradero desconocido.



Caspar David Friedrich:
Paisaje de Rügen.
16-8-1801. Lápiz, acuarela.
Museo de Artes Plásticas, Moscú.

5 de marzo a 10 de abril en Neubrandenburg, 5 de mayo a 17 de mayo en Greifswald, donde le visita Philipp Otto Runge (1777-1810), 16 de junio a 19 de junio y 16 a 17 de agosto estancia documentada en Rügen; excursión a pie por Rügen.

Runge se instala en Dresde en junio.

Como compradores de obras de Friedrich constan ya en este momento P. O. Runge, G. L. T. Kosegarten y el príncipe Malte von Putbus.

Cuaderno de apuntes de Mannheim.

Portal rocoso en el Uttewalder Grund (cat. nº 10).

1802



Caspar David Friedrich:
Autorretrato con brazo apoyado.
Hacia 1802. Lápiz, pluma.
Hamburger Kunsthalle.



Philipp Otto Runge:
Autorretrato ante tablero de dibujo.
1802. Carboncillo.
Hamburger Kunsthalle.



Caspar David Friedrich:
La fábrica de vidrios de Döhlen en el Plauenscher Grund.
Gouache. Después de 1802. Paradero desconocido.

Del 16 a 19 de mayo estancia documentada en Rügen.

Antes del 28 de julio regreso a Dresde en compañía del pintor Friedrich August von Klinkowström (1778-1835) que se une estrechamente a Runge.

El crítico y escritor Friedrich Schlegel (1772-1829) permanece desde el principio del año en Dresde.

Autorretrato con visera tapando un ojo (cat. nº 12).

1803

19 de julio. Friedrich ocupa por primera vez su vivienda de verano en Loschwitz cerca de Dresde.

Diversas xilografías talladas por su hermano.

1804

Mi entierro (en paradero desconocido) en la Exposición de la Academia de Dresde.

Paisajes en sepia.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Paisaje del Elba en Dresden.
2-6-1804. Pluma. Karlsruhe, propiedad privada.

1805



F. A. VON KLINKOWSTRÖM:
Autorretrato.
Hacia 1805. Aguafuerte.

25 de agosto. Envía dos obras a la Exposición de los Amigos del Arte de Weimar por las que obtiene un 2º premio.

14 de diciembre. Carta de agradecimiento a Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) por el premio de Weimar.

En mayo llega a Dresde el retratista y miniaturista Gerhard von Kügelgen (1772-1820) cuya casa es frecuentada por Friedrich. *Autorretrato* (cat. nº 16).

1806

24 de abril. Friedrich se marcha de Dresde.

13 al 29 de mayo en Neubrandenburg, 13 de junio en Greifswald, 29 de junio a 20 de julio en Rügen.

En agosto regreso a Dresde.

En octubre llega a Dresde el físico y filósofo Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) cuyos escritos sobre la filosofía natural influyen en la literatura del romanticismo alemán. Friedrich aparece citado por primera vez en el Allgemeiner Künstlerlexicon de H. H. Füssli, Zürich.

Cruz en la montaña, estudio a la sepia para el "Altar de Tetschen".

Granja con pozo (cat. nº 21).

1807

Agosto a septiembre viaje a Bohemia del Norte.

Niebla y *Playa con pescadores* (cat. nº 24, 25).

Túmulo megalítico en la nieve (cat. nº 26).

1808



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
La cruz en la montaña, "Altar de Tetschen".
1808. Oleo sobre lienzo.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Neue Meister.

Viaje a Bohemia del Norte

24 de noviembre. Proyecto de un viaje a Suiza que no lleva a cabo.

22 de diciembre. Muere su hermana Catharina Dorothea.

En noviembre el príncipe heredero Bernhard von Weimar visita a Friedrich en su estudio.

En Navidades exposición del "Altar de Tetschen" en la casa de Friedrich que suscita la violenta crítica del chambelán y aficionado a la pintura Basilius von Ramdohr (1752-1822) (disputa con Ramdohr).

Friedrich figura en la segunda edición del Teutsche Künstlerlexicon de J. G. Meusel, Lemgo.

Bruma matinal en la montaña (cat. nº 27).

1809

18 de abril. Estancia en Greifswald.

24 de abril. Nace su ahijado Gustav Adolf; del 1 de mayo al 13 de julio estancia en Neubrandenburg probablemente con motivo del bautizo de éste.

6 de noviembre. Muere su padre en Greifswald.

Obras de Friedrich representadas en la Colección Klein, en Livonia.

1810



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Ventana con vistas a un parque.
Hacia 1810. Lápiz, sepia.
Ermitage San Petersburgo.



GEORG FRIEDRICH KERSTING:
Caspar David Friedrich de excursión al Riesengebirge.
1810. Lápiz, acuarela.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Paisaje de Bohemia.
Hacia 1810. Oleo sobre lienzo.
Staatliche Kunstsammlungen Weimar.

En julio viaje a pie por el Riesengebirge con su amigo el pintor Georg Friedrich Kersting (1785-1847).

Participa en la Kunstausstellung de Berlín donde por iniciativa del príncipe heredero prusiano de quince años, Friedrich Wilhelm (1795-1861) la Casa Real adquiere los cuadros *Monje en la orilla del mar* (cat. nº 28) y *Abadía en el encinar* (cat. nº 29).

12 de noviembre. Friedrich es elegido miembro de la Academia de Berlín.

18 de septiembre. Goethe visita a Friedrich en Dresde.

24 de septiembre. Visita del editor de Jena Karl Friedrich Frommann.

En otoño visita de Johanna Schopenhauer (1766-1838), madre del filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860).

13 de octubre. En el Berliner Abendblätter se publica el importante ensayo de Heinrich von Kleist (1777-1811) *Monje en la orilla del mar.*

1811

En junio viaje a pie por el Harz con el escultor Gottlieb Christian Kühn (1780-1828) que había realizado el marco para el "Altar de Tetschen" y en 1807 un busto retrato de Friedrich (cat. nº I).

Visita a las hermanas pintoras Bardua en Ballenstedt.

9 al 10 de julio. Visita a J. W. Goethe en Jena.

Proyecta un viaje a Islandia que no lleva a cabo.

Georg Friedrich Kersting pinta a Friedrich en su estudio.

Amanecer en el Riesengebirge (cat. nº 34) expuesto en Dresde.

Paisaje de invierno (cat. nº 36) y

Paisaje de invierno con iglesia (cat. nº 37), se exponen juntos en Weimar.

1812

El rey prusiano Friedrich Wilhelm III (1770-1840) compra el cuadro *Amanecer en el Riesengebirge* en la Exposición de la Academia de Berlín.

También se expone allí el cuadro *Tumbas de héroes antiguos, Terraza* (cat. nº 38).

1813

8 de abril a 6 de mayo. Estancia del publicista y profesor de universidad Ernst Moritz Arndt (1769-1860) en Dresden donde le conoce Friedrich.

1 de junio a 20 de julio. Estancia en el Elbsandsteingebirge durante la ocupación francesa de Dresde ya que no se siente con fuerzas para luchar por la libertad como combatiente.

1814

En marzo participa en la Exposición de arte patriótico en Dresde con los cuadros *Cazador en el bosque* (cat. nº 40), *Tumbas de héroes antiguos* y *Tumba de Arminio* que probablemente fueron realizados durante su exilio voluntario en el Elbsandsteingebirge y denotan una clara motivación política.

En mayo en el Plauenscher Grund.

Representado en la Kunstausstellung de Berlín.

CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Puerto de Greifswald.
1815. Oleo sobre lienzo.
Potsdam-Sanssouci, palacio de Charlottenhof.



1815

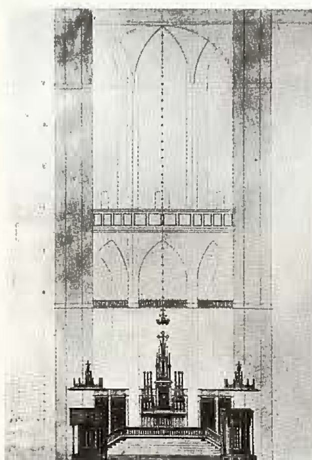
Del 2 de agosto al 10 de septiembre estancia en Greifswald, desde allí viaja probablemente a Rügen.

La Cruz en el Mar Báltico (cat. nº 42).

1816

11 de junio. Rechaza la invitación de J. L. G. Lund para ir con él a Roma —detestaba el arte de los pintores alemanes instalados en Roma y estaba profundamente arraigado en el norte.

4 de diciembre. Es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Dresde que le paga un sueldo de 150 taler sin confiarle el cargo de profesor, probablemente por razones políticas. Friedrich Wilhelm III compra *Vista de un puerto* como regalo de cumpleaños para el príncipe heredero.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Vista de conjunto de la decoración proyectada para el coro de la Marienkirche de Stralsund.
1817-1818. Pluma, aguada.
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

1817

Conoce al ginecólogo y pintor Carl Gustav Carus (1789-1869) así como al poeta romántico sueco Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855).

Diseños para la decoración interior de la Marienkirche de Stralsund.

Aparece citado en el diccionario de Brockhaus.

Cuadro en memoria de Johann Emanuel Bremer (cat. nº 47).

Greifswald a la luz de la luna (cat. nº 46).



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Stubbenkammer.
Hacia 1818. Sepia. Desaparecido.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Plaza del mercado de Greifswald.
1818. Pluma, acuarela.
Museo municipal de Greifswald.

1818

21 de enero contrae matrimonio con Christiane Caroline Bommer. Antes del 13 de junio parte con su mujer a Greifswald; viaje de bodas al Mar Báltico en compañía de su hermano Christian y su mujer: 1 de julio en Wolgast, 4 a 7 de agosto en Stralsund, 9 a 11 de agosto en Rügen, 15 a 20 de agosto en Greifswald.

28 de septiembre. Llega a Dresde el paisajista noruego Johan Christian Dahl (1788-1857), que atestigua la buena venta y las críticas favorables de los cuadros de Friedrich.

Caminante sobre el mar de niebla y *Rocas cretáceas en Rügen. Mujer junto al mar* (cat. nº 50).

Atardecer y *Noche* (cat. nº 44, 45).

Mujer frente al sol poniente (cat. nº 49).

Mañana (cat. nº 43).

1819

12 de julio. El príncipe Christian Frederic de Dinamarca visita a Friedrich en Dresde.

30 de agosto. Nace su hija Emma.

Dos hombres contemplando la luna (cat. nº 53).

En el velero (cat. nº 52).

1820

Antes del 21 de agosto se traslada de la casa An der Elbe 26 a la casa An der Elbe 33.

Representado en la Kunstausstellung de Berlín.

27 de marzo. Asesinato de su amigo Gerhard von Kügelgen a cuya memoria Friedrich dedica un cuadro.

19 de abril. Visita del pintor nazareno Peter von Cornelius (1783-1867) y de su discípulo Ernst Förster (1800-1885) a Friedrich.

En diciembre el gran duque ruso, el futuro zar Nicolás (1796-1855, zar desde 1825) visita a Friedrich en su estudio.

Bancos de niebla y *Nubes de paso* (cat. nº 55, 56).

Túmulo megalítico en otoño (cat. nº 59).

Barca del Elba en la bruma matinal (cat. nº 58).

Barcas de pescadores en el Mar Báltico (cat. nº 57).

1821

Antes del 23 de junio visita a Friedrich del poeta ruso Vassili Andreievich Shukovsky (1783-1852) que compra por encargo del gran duque Nicolás numerosos cuadros.

En verano le visita su hermano Heinrich en Dresde.

Representado en una exposición en Copenhague.

Niebla en el valle del Elba (cat. nº 62).

El atardecer (cat. nº 61).

1822



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
La tumba de Kügelgen.
1822. Oleo sobre lienzo.
Berlín, propiedad privada.

Visita del poeta Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843) que escribe un soneto al cuadro *Mujer en la ventana* (realizado ese año).

El árbol solitario (cat. nº 63).

Luna saliendo sobre el mar (cat. nº 64).

Mujer en la ventana (cat. nº 65).

1823

2 de abril. J. C. C. Dahl se va a vivir con Friedrich a la casa An der Elbe 33.

Dahl y Friedrich exponen juntos durante los siguientes años hasta 1833 y reciben encargos comunes.

2 de septiembre. Nace su segunda hija Agnes Adelheid.

Estancia del pintor Carl Blechen (1798-1840) en Dresde.

La tumba de Hutten (cat. nº 59).

Mar nórdico a la luz de la luna (cat. nº 66).

Paisaje del Riesengebirge.

El Mar Glacial (cat. nº 71).

1824

17 de enero. Es nombrado profesor extraordinario sin cátedra en la Academia de Bellas Artes de Dresde con un sueldo anual de 200 taler.

En octubre estancia en Meissen, visita a G. F. Kersting.

23 de diciembre. Nacimiento de su hijo Gustav Adolf que alcanzará renombre como pintor de animales.

Participación en las Exposiciones de la Academia de Praga y Berlín.

Primera enfermedad seria.

Atardecer (cat. nº 74).

Colina y campo roturado cerca de Dresde (cat. nº 73).

1825



CARL BLECHEN:
Autorretrato.
Hacia 1825. Oleo sobre lienzo.
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie.

La enfermedad sigue su curso.

Concluye 37 vistas a la acuarela de Rügen.

El Watzmann.

1826

13 de mayo solicita la baja de junio a agosto, que le concede la Academia, debido a su enfermedad.

24 de mayo. Viaja a Rügen para restablecerse donde está documentada su presencia entre el 4 y el 28 de junio.

Representado en la primera Exposición del Kunstverein de Hamburgo con tres cuadros, entre éstos el *Mar Glacial.*

Participa en la Exposición de la Academia de Berlín "En beneficio de las viudas y los huérfanos griegos".

Ciclo de las estaciones en sepia.

Entrada del cementerio (cat. nº 75).

1827

26 de agosto. Padrino del hijo de J. C. C. Dahl, Sigwald Dahl. Obras de Friedrich en la Gemäldegalerie patriotischer Kunstfreunde en Praga.

Cabaña bajo la nieve (cat. nº 81).

1828

9 al 14 de mayo. Estancia en la región de Teplitz donde pasó probablemente unos días de reposo.

Miembro del Kunstverein sajón.

Representado en la Kunstausstellung de Leipzig.



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Conjunto de rocas en el Elbsandsteingebirge.
1828. Lápiz, acuarela.
Staatliche Graphische Sammlung Munich.



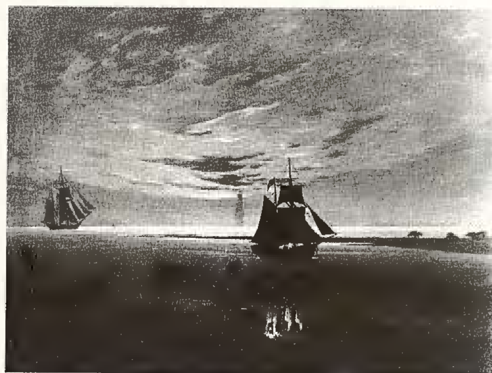
CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Ruina en el bosque cerca de Teplitz.
12-5-1828. Pluma, acuarela.
Nasjonalgalleriet, Oslo.

1829

Representado en la Exposición del Kunstverein de Bremen con tres obras.

Participa en exposiciones en Danzig y Copenhague.

1830



CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Atardecer en el Mar Báltico.
Hacia 1830. Oleo sobre lienzo.
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.

Antes del 11 de marzo Friedrich es visitado por el príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia.

9 a 13 de septiembre disturbios políticos en Dresde, sobre los que Friedrich escribe de manera bastante ambigua en una larga carta del 11 de septiembre.

Entre 1830 y 1834 grupo de paisajes de montaña, entre éstos:

Riesengebirge (cat. nº 87).

Costa a la luz de la luna (cat. nº 82).

La ruina de Eldena en el Riesengebirge (cat. nº 90).

1831

En la Exposición de la Academia de Dresde el Kunstverein sajón adquiere el cuadro *Atardecer en el Mar Báltico.*

Se halla representado con tres obras en la Exposición de Kunstverein de Hamburgo.

1832

En la Exposición de la Academia de Dresde el Kunstverein sajón compra el cuadro *El Coto Grande* (cat. nº 88).

Se halla representado en exposiciones en Königsberg, Praga, Viena, Halberstadt, Berlín y Braunschweig.

1833

Desde 1833 representado casi todos los años en la Kunst-und Gewerbeausstellung de Königsberg.

Se halla representado con nueve obras en la Kunstausstellung de Berlín.

1834

Participa en las Exposiciones del Kunstverein en Hannover y Berlín.

7 de noviembre. Friedrich recibe la visita del notable escultor retratista francés David d'Angers (1788-1856), que resume con su frase "Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage" la actitud melancólica de Friedrich.

1835

26 de junio. Ataque de apoplejía; después Friedrich sólo realiza ya sepias y dibujos acuarelados.

Agosto y septiembre convalecencia en Teplitz financiada con la venta de varios cuadros al zar Nicolás I.

En verano Friedrich recibe la visita de su sobrino Heinrich.

Participación en una exposición en Hannover.

Cumbre de la alta montaña con nubes que pasan (cat. nº 91).

Las edades de la vida (cat. nº 89).

1836

2 de marzo. El poeta y pintor Wilhelm von Kügelgen (1802-1867), hijo del amigo asesinado Gerhard von Kügelgen, visita a Friedrich gravemente enfermo.

Representado en una exposición en Hannover.

Luna nueva sobre el Riesengebirge (cat. nº 96).

1837

Friedrich es incluido en el cuarto volumen del Künstlerlexicon de K. G. Nagler.

Paisaje con tumba, ataúd y lechuza (cat. nº 93).

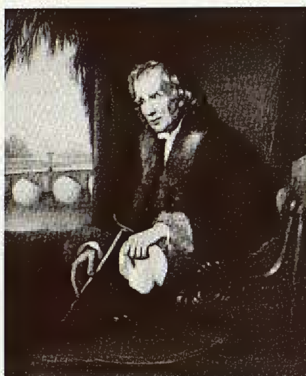
1838

23 de junio. Muere su hermano Adolf.

13 de noviembre. Su primera hija Emma contrae matrimonio.

Exposición de sus últimas obras en la Academia de Dresde.

1839



CAROLINE BARDUA:
Caspar David Friedrich.
1839. Oleo sobre lienzo.
Staatliche Kunstsammlungen,
Dessau.

Friedrich suspende definitivamente su actividad artística.

En agosto recibe la visita de la retratista y pintora de temas históricos Caroline Bardua (1781-1864).

1840

19 de marzo. Le visita Shukovsky que le ve como "triste ruina".

7 de mayo. Muere Caspar David Friedrich.

10 de mayo. Entierro en el cementerio Trinitatis de Dresde.

B.Z.-S.



La casa de CASPAR DAVID FRIEDRICH
a orillas del Elba en Dresde.

Producción artística

Condiciones políticas y económicas

Bibliografía

Producción artística

Artes plásticas
Literatura, filosofía
Música

1774

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832): *Die Leiden des jungen Werther*; estreno de su drama *Götz von Berlichingen* en Berlín.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803): *Die deutsche Gelehrtenrepublik.*

Thomas Warton (1728-1790): *A History of English Poetry.*

Christoph Martin Wieland (1733-1813): *Die Geschichte der Abderiten.*

Christoph Willibald von Gluck (1714-1787): *Iphigenie in Aulis*, primera ópera innovadora en estilo francés a diferencia de la ópera bufa italiana.

1775

Concluye la época rococó

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799): *Le Barbier de Seville.*

J. W. Goethe se traslada a Weimar.

Johann Kaspar Lavater (1741-1801): *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe.*

Justus Möser (1720-1794): *Patriotische Phantasien.*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): conciertos de violín.

1776

Jean Honoré Fragonard (1732-1806): *La Laveuse.*

Thomas Gainsborough (1727-1788): *Miss Robinson.*

Vittorio Alfieri (1749-1803): *Antigona.*

Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1832): *Sturm und Drang*, drama.

Thomas Paine (1737-1809): *Common Sense.*

Adam Smith (1723-1790): *Wealth of Nations*, obra fundamental de la economía política.

1777

Jean Baptiste Greuze (1725-1805): *La cruche cassée.*

Johann Heinrich Jung-Stilling (1740-1817): *Heinrich Stillings Jugend.*

Richard Brinsley Sheridan (1751-1816): *School for Scandal.*

Thomas Chatterton (1752-1770): *Rowley Poems*, publicados como textos medievales.

1778

Jean-Antoine Houdon (1741-1828): *Busto de Voltaire.*

Benjamin Franklin (1706-1790): *The Ephemera.*

Johann Gottfried Herder (1744-1803): *Volkslieder.*

François Marie Voltaire (1694-1778): *Irène.*

Condiciones políticas y económicas

1774

Sube al trono de Francia Luis XVI (1754-1793), hasta 1792.

Descubrimiento del amoníaco, del oxígeno y del cloro.

1775

Comienza la guerra de Independencia norteamericana contra Inglaterra, hasta 1783.

Apogeo del poder de la nobleza rusa: venta de siervos en Rusia.

Descubrimiento del ácido sulfúrico, del ácido clorhídrico y de la desinfección.

Primer raíl de hierro fundido en Alemania.

1776

4 de julio Declaración de Independencia por el Congreso americano, proclamación de los Derechos del Hombre.

James Cook (1728-1779) inicia su tercer viaje alrededor del mundo, descubre Hawai en enero de 1778.

1777

Descubrimiento de la naturaleza del aire y de la respiración.

1778

Guerra de Sucesión bávara: Federico de Prusia (1712-1786) contra José II de Austria (1741-1790).

Alianza entre Francia y Estados Unidos por mediación de Benjamín Franklin (1706-1790).

La campana de inmersión permite cimentar bajo el agua, por ejemplo, en la construcción de puentes.

1779

Antonio Canova (1757-1822): *Daedalo e Icaro.*

Christian Hirschfeld (1742-1792): *Theorie der Gartenkunst.*

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): *Nathan der Weise,* estreno en Berlín en 1783.

Fundación del Mannheimer Nationaltheater.

C. W. v. Gluck: *Iphigenie auf Tauris.*

1779

Paz en la Guerra de Sucesión bávara garantizada por Rusia.

Primer puente de hierro de A. Darby construido en Coalbrookdale.

Primera clínica pediátrica en Londres.

1780

T. Gainsborough: *Mrs. Robinson.*

Federico II de Prusia (1712-1786): *De la Littérature Allemande.*

Matthias Claudius (1740-1815): *Lieder für das Volk.*

C. M. Wieland: *Oberon.*

1780

José II sucede en el trono a María Teresa (1717-1780) en Austria.

Fundación de la Academia de Artes y Ciencias Americana en Boston.

Obtención de azúcar de la remolacha por Franz Karl Achard (1733-1821).

1781

Johann Heinrich Füssli (1741-1825): *Der Nachtmahr.*

Joshua Reynolds (1723-1792): *Death of Dido.*

Immanuel Kant (1724-1804): *Kritik der reinen Vernunft.*

Jean Jacques Rousseau (1712-1778): *Confessions,* obra póstuma.

Johann Friedrich Schiller (1759-1805): *Die Räuber,* estreno en Mannheim.

Joseph Haydn (1732-1809): *Russische Streichquartette.*

1781

Abolición de la servidumbre y la tortura, libertad de religión en Austria.

Primeras pruebas con el paracaídas y el barco de vapor.

1782

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses.*

V. Alfieri: *Saul.*

M. Claudius: *Irrtum und Wahrheit.*

J. W. Goethe es ennoblecido: *Erlkönig.*

Royal Irish Academy fundada en Dublín.

W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail.*

1782

James Watt (1736-1819) construye la máquina de vapor.

1783

Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua.*

William Blake (1757-1827): *Poetic Sketches.*

Moses Mendelssohn (1729-1786): *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum.*

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Tres Sonatas para piano.

1783

Paz entre Estados Unidos e Inglaterra.

El príncipe Grigori Alexandrovich Potemkin (1739-1791) conquista la península de Crimea para Rusia.

Primeros vuelos con globos aerostáticos de los hermanos Etienne Jacques de Montgolfier (1745-1799) y Michel Joseph de Montgolfier (1740-1810).

1784

Etienne-Louis Boullée (1728-1799): *Cénotaphe pour Newton.*

A. Canova: *Sepolcro di Clemente XIII,* San Pedro en Roma.

Jacques Louis David (1748-1825): *Le Serment des Horaces.*

T. Gainsborough: *Sara Siddons.*

P. A. C. Beaumarchais: *Le Marriage de Figaro.*

J. G. Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.*

I. Kant: *Was ist Aufklärung?*

F. Schiller: *Kabale und Liebe; Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.*

1784

La Compañía de las Indias Orientales queda sometida al control estatal de Gran Bretaña.

1785

Auge de las ebanisterías de Abraham y David Roentgen en Neuwied.

J. W. Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung.*

I. Kant: *Grundlegung der Metaphysik der Sitten.*

1785

Federico II funda la Liga de los príncipes alemanes para evitar que José II adquiera Baviera.

Fundación del periódico inglés *The Times.*

Primera travesía del Canal de la Mancha en globo aerostático.

Primera máquina de vapor en Prusia.

Se establece el mercado de valores en Berlín.

1786

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828): *Las estaciones del año,* cartones para tapices.

Anton Graff (1736-1813): *Schiller.*

Gottfried August Bürger (1747-1794): *Die wunderbaren Reisen des Freiherrn von Münchhausen.*

Robert Burns (1759-1796): *Poemas, Chiefly in the Scottish Dialect.*

Johann Karl August Musäus (1735-1787): *Die Volksmärchen der Deutschen.*

Fundación del Nationaltheater en Berlín.

W. A. Mozart: *Figaros Hochzeit.*

Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799): *Doktor und Apotheker,* opereta.

1786

Muere Federico el Grande, Federico Guillermo II (1744-1797) ocupa el trono de Prusia, hasta 1797.

Primer telar mecánico de Edmund Cartwright (1743-1823).

Primer alumbrado de gas para las viviendas en Alemania e Inglaterra.

Primera ascensión al Mont Blanc.

1787

Angelica Kauffmann (1741-1807): retrato de Goethe.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829): *Goethe in der Campagna.*

J. W. Goethe: *Iphigenie auf Tauris.*

J. G. Herder: *Gotteinige Gespräche.*

Jacques Henri Bernadin de Saint-Pierre (1737-1814): *Paul et Virginie.*

F. Schiller: *Don Carlos.*

Dorothea von Schlözer (1770-1825): concesión del título de doctora en filosofía en Göttingen.

W. A. Mozart: *Don Giovanni, Jupiter-Sinfonie, Eine kleine Nachtmusik.*

1787

17 de septiembre, Constitución de Estados Unidos.

Catalina II de Rusia (1729-1796) en guerra con Turquía, hasta 1792.

Rusia obtiene Crimea y pone bajo su protección a los principados del Danubio.

Barco de vapor propulsado por hélice de John Fitch (1743-1798).

1788

J. L. David: *Paris et Hélena.*

J. W. Goethe: *Egmont.*

I. Kant: *Kritik der praktischen Vernunft,* introducción del concepto *imperativo categórico.*

Adolf von Knigge (1752-1796): *Über den Umgang mit Menschen.*

Anne Louise Germanie de Staël (1766-1817): *Lettres sur le caractère et les écrits de J. J. Rousseau.*

1788

Carlos IV (1748-1819), rey de España hasta 1808.

Colonia penitenciaria británica en Sidney, Australia.

1789

François Gérard (1770-1837): *Joseph et ses frères.*

Carl Gotthard Langhans (1732-1808): *Puerta de Brandenburgo.*

Esteban de Arteaga (1747-1799): *Historia de la ópera italiana* se publica en alemán.

W. Blake: *Songs of Innocence.*

J. W. Goethe: *Torquato Tasso.*

F. Schiller: *Die Künstler;* conferencia inaugural en Jena: *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*

1789

Comienza la Revolución Francesa: apertura de los Estados Generales, asalto a la Bastilla el 14 de julio, Declaración de los Derechos del Hombre.

George Washington (1732-1799), primer presidente de Estados Unidos, hasta 1797.

1790

J. H. Füssli: *Titanias Erwachen.*

G. Schadow: *Grabmal des Grafen von der Mark.*

Edmund Burke (1729-1797): *Reflections of Revolution in France.*

J. W. Goethe: *Römische Elegien.*

I. Kant: *Kritik der Urteilskraft.*

Nikolai Michailovich Karamzin (1766-1826): *Cartas de un viajero ruso.*

C. M. Wieland: *Der neue teutsche Merkur,* se publica hasta 1810.

W. A. Mozart: *Così fan tutte.*

1791

J. W. Goethe dirige el Hoftheater de Weimar.

Ann Radcliffe (1764-1823): *The Romance of the Forest.*

Marquis Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814): *Justine.*

F. Schiller: *Geschichte des Dreizigjährigen Kriegs.*

J. Haydn: *Sinfonie mit dem Paukenschlag.*

W. A. Mozart: *Die Zauberflöte, Requiem.*

Fundación de la *Academia de canto* de Berlín.

1792

N. M. Karamzin: *Pobre Liza.*

Claude Joseph Rouget de Lisle (1760-1836): *La Marseillaise.*

Mary Wollstonecraft (1797-1851): *Vindication of the Rights of Women.*

Haydn profesor de Beethoven.

1793

A. Canova: *Amor e Psyche.*

J. L. David: *Marat assassiné.*

A. Graff: *Die Tänzerin Mara.*

Joseph Wright of Derby (1734-1794): *Arkwright's cotton mill.*

W. Blake: *America. A Prophecy.*

J. W. Goethe: *Reineke Fuchs.*

J. G. Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität.*

Vincenzo Monti (1754-1828): *La Bassivilliana.*

Jean Paul (1763-1825): *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz.*

Marqués de Sade: *La philosophie dans le boudoir.*

F. Schiller: *Über das Erhabene.*

Johann Heinrich Voss (1751-1826): concluye la traducción de la Odisea y de la Iliada de Homero.

1794

Johann Heinrich von Dannecker (1758-1841): busto de Schiller para Weimar.

G. Schadow: Cuádriga para la Puerta de Brandenburgo.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814): *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre.*

A. Radcliffe: *The mysteries of Udolphe.*

Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne (1734-1806): *Monsieur Nicolas.*

1790

Leopoldo II (1747-1792) emperador germano-austriaco, hasta 1792.

Primera fábrica de laminación a vapor en Inglaterra.

1791

3 de septiembre, Monarquía Constitucional en Francia.

Fundación de Washington como capital de Estados Unidos.

Surge la gran industria química con la fábrica de sosa de Nicolas le Blanc (1742-1806).

La chistera (sombrero cuaquero) llega a Europa desde Estados Unidos.

1792

Abril, Francia declara la guerra a Austria, comienzan las guerras de coalición.

10 de agosto asalto a las Tullerías, la Convención Nacional proclama la República en Francia, derecho al trabajo.

El dólar, moneda de Estados Unidos.

1793

Junio, proclamación de la Constitución de la Convención para Francia.

Julio, Maximiliano Robespierre (1758-1794) instaura una dictadura, terror en Francia.

Jean Paul Marat (1744-1793) muere apuñalado en la bañera.

Segunda partición de Polonia entre Prusia y Rusia.

Inauguración del balneario alemán Heiligendamm/Doberan a orillas del Mar Báltico.

1794

Robespierre es depuesto y ajusticiado.

Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) crea la antropología moderna.

Primera Escuela Técnica Superior en París.

Robespierre instaura el *Culte de l'être suprême.*

J. Haydn: *Militärsinfonie.*

1795

Asmus Jacob Carstens (1754-1798): *Die Nacht mit ihren Kindern.*

G. Schadow: *Die Prinzessinnen Luise und Friederike von Preussen.*

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834); *The Eolian Harp.*

J. W. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*

F. Schiller: *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.*

L. v. Beethoven: Klavierkonzerte.

J. Haydn: *Londoner Sinfonie.*

1795

Septiembre, Francia instaura una nueva Constitución: Directorio.

Tercera partición de Polonia.

Paz de Basilea entre Prusia y Francia.

Primer tranvía tirado por caballos.

1796

F. de Goya: *Los Caprichos,* hasta 1799 (1ª ed.).

Friedrich Gilly (1772-1800): proyecto para un monumento a Federico el Grande.

Fanny Burney (1752-1840): *Camilla - or: A picture of Youth.*

Jean Paul: *Siebenkäs.*

F. Schiller: *Die Horen.*

1796

Campaña de Italia de Napoleón Bonaparte (1769-1821).

España se solidariza con la Francia revolucionaria.

Introducción de la vacuna contra la viruela por Edward Jenner (1749-1823).

1797

F. Gérard: *Amor baise Psyche.*

F. de Goya: *La maja desnuda.*

J. W. Goethe: *Hermann und Dorothea.*

Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843): *Hyperion.*

I. Kant: *Metaphysik der Sitten.*

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854): *Ideen zu einer Philosophie der Natur.*

J. L. Tieck: *Der gestiefelte Kater, Der blonde Ekbert.*

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1779-1798) y Johann Ludwig Tieck (1773-1853): *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders.*

J. Haydn: *Kaiserquartett.*

1797

Concluye la primera guerra de coalición contra la Francia revolucionaria.

Charles Maurice de Talleyrand (1754-1838) ministro de asuntos exteriores francés.

Sube al trono Federico Guillermo III de Prusia (1770-1840).

Aloys Senefelder (1771-1834) desarrolla la litografía.

Alimentación de los pobres en Munich con la *sopa-Rumford.*

1798

S. T. Coleridge/William Wordsworth (1770-1850): *Lyrical Ballads.*

Uso Foscolo (1778-1828): *Ultime lettere di Jacopo Ortis.*

J. W. Goethe: *Propyläen.*

J. G. Herder: *Plastik.*

G. L. T. Kosegarten: *Poesien.*

Hermanos Schlegel: *Athenäum.*

Caroline y August Wilhelm Schlegel: *Dresdener Gemäldegespräche.*

J. L. Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen.*

F. Schiller: *Die Bürgschaft, Wallensteins Lager.*

J. Haydn: *Die Schöpfung.*

1798

Se forma la segunda coalición contra Francia.

La flota inglesa bajo el mando de Horacio Nelson (1758-1805) derrota a la flota francesa en Abukir.

Campaña de Egipto de Napoleón.

Primer sistema de impuesto sobre la renta en Inglaterra.

1799

J. L. David: *L'Enlèvement des Sabines.*

J. W. Goethe crea el Weimarer Kunstpreis de las artes plásticas.

Fundación de la escuela de arquitectura de Berlín.

1799

9 de noviembre, golpe de Estado de Napoleón que se proclama Primer Cónsul.

Comienza la segunda guerra de coalición, hasta 1802.

Charles Brockden Brown (1771-1810): *Ormond.*

J. G. Herder: *Metakritik zur Kritik der reinen Vernuft.*

Novalis (1772-1801): *Heinrich von Ofterdingen,* obra clave del romanticismo *(Blaue Blume).*

F. Schiller se traslada a Weimar; *Wallensteins Tod.*

Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829): *Lucinde.*

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834): *Über die Religionen.*

W. H. Wackenroder/J. L. Tieck: *Phantasien über Kunst.*

L. v. Beethoven: Primera Sinfonía en Do Mayor.

Ley anti-sindical en Inglaterra.

Primera máquina de vapor en Berlín.

1800

J. L. David: *Madame Récamier, Bonaparte au Mont-Saint-Bernard.*

Clemens von Brentano (1778-1842): *Lorelei.*

François Adrien Boieldieu (1775-1834): *Le Calif de Bagdad.*

Luigi Cherubini (1760-1842): *Les deux Journées.*

Novalis: *Hymnen an die Nacht.*

F. W. J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus.*

F. Schiller: *Das Lied von der Glocke, Mary Stuart.*

K. W. F. Schlegel: *Gespräche über Philosophie.*

Mme. de Staël: *De la Littérature.*

1800

Los franceses derrotan a los austriacos en Marengo.

Creación del United Kingdom of Great Britain and Ireland.

Fundación del Banco de Francia.

Por primera vez correo postal en Berlín.

Primera ascensión al Grossglockner.

1801

Philipp Jakob de Loutherbourg (1740-1812): *Coalbrookdale by night.*

William Turner (1775-1851): *A Storm in the Mountains.*

Pierre Simon Ballanche (1776-1847): *Du Sentiment Considéré dans ses Rapports avec la Littérature et les arts.*

François René de Chateaubriand (1768-1848): *Atala.*

August von Kotzebue (1761-1819): *Die beiden Klingsberg.*

Conferencias berlinesas de August Wilhelm Schlegel (1767-1845) sobre literatura y arte hasta 1804; traducción de los dramas de Shakespeare.

Dorothea Schlegel (1763-1839): *Florentin.*

F. Schiller: *Jungfrau von Orleans.*

J. Haydn: *Die Jahreszeiten.*

1801

Febrero, Paz de Lunéville: Francia obtiene la orilla izquierda del Rin y la hegemonía en Italia.

Thomas Jefferson (1743-1826), presidente de Estados Unidos hasta 1809.

Descubrimiento de los rayos ultravioleta.

1802

F. Gérard: *Madame Récamier.*

Philipp Otto Runge (1777-1810): *Triumph des Amors.*

Gottlieb Schick (1776-1812): *Bildnis der Wilhelmine von Cotta.*

W. Turner: *Jason.*

F. R. Chateaubriand: *Génie du Christianisme.*

Washington Irving (1783-1859): *The Letters of Jonathan Oldstyle.*

Mme. de Staël: *Delphine.*

L. van Beethoven: Segunda Sinfonía en Re Mayor.

1802

Napoleón cónsul vitalicio.

Marzo, Paz de Amiens: Gran Bretaña renuncia a las colonias francesas, Francia renuncia a Egipto.

Napoleón instituye la Legión de Honor.

Inauguración del balneario de Travemünde a orillas del Mar Báltico.

1803

P. O. Runge: empieza a pintar las *Tageszeiten.*

F. de Goya: *La maja vestida.*

1803

Acuerdos de la Comisión (Reichsdeputation): secularización y mediatización de los principados de la orilla izquierda del Rin.

Prusia se extiende hasta Aquisgrán y Coblenza.

Ernst Moritz Arndt (1769-1860): *Versuch einer Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern und Rügen, Germanien und Europa.*

F. Schiller: *Die Braut von Messina.*

F. Schlegel: *Europa.*

J. L. Tieck: *Minnelieder.*

Florece la canción de Navidad alemana.

L. v. Beethoven: *Die Mondschein-Sonate.*

Introducción de los debates parlamentarios en Inglaterra.

Fundación de la Escuela Técnica Superior en Praga.

1804

Joseph Anton Koch (1768-1839): *Heroische Landschaft mit Regenbogen.*

P. O. Runge: *Selbstbildnis mit Frau und Bruder.*

Marie Edgeworth (1767-1849): *Popular Tales.*

Jean Paul: *Flegeljahre, Vorschule der Ästhetik.*

D. Schlegel: *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters.*

Viajes de A. W. Schlegel y Mme. de Staël por Francia, Italia, Austria, Rusia y Suecia.

F. Schiller: *Wilhelm Tell.*

L. v. Beethoven: *Eroika.*

1804

Napoleón es coronado Emperador.

Se instituye en Francia el Código Civil.

Inauguración de la Königliche Eisengiesserei (Real Fundición de hierro) en Berlín.

1805

W. Turner: *The Shipwreck.*

F. R. Chateaubriand: *René.*

J. G. Herder: *Der Cid,* traducción del español de *El Cid.*

Fundación del círculo de los románticos de Heidelberg con Clemens Brentano (1778-1840), Achim von Arnim (1781-1831), J. J. Görres (1776-1848), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Jacob Grimm (1785-1863), Wilhelm Grimm (1786-1859).

L. v. Beethoven: *Kreutzer-Sonate.*

1805

Tercera coalición formada por Inglaterra, Rusia y Austria contra Napoleón I.

2 de diciembre, batalla de los tres emperadores en Austerlitz: Napoleón derrota la Coalición.

21 de octubre batalla naval de Trafalgar: Inglaterra derrota la flota franco-española.

25 de diciembre, Paz de Pressburgo: nueva repartición territorial en Europa Central.

Descubrimiento de la morfina.

1806

P. O. Runge: *Meine Eltern, Ruhe auf der Flucht, Die vier Tageszeiten.*

Bertel Thorvaldsen (1768-1844): *Hebe.*

Achim von Arnim/Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn.*

E. M. Arndt: *Geist der Zeit.*

Heinrich von Kleist (1777-1811): *Der zerbrochene Krug.*

Zacharias Werner (1748-1823): *Das Kreuz an der Ostsee.*

L. v. Beethoven: Cuarta Sinfonía en Si Bemol.

1806

Cuarta guerra de coalición.

Batallas de Jena y Auerstedt: Napoleón derrota a Prusia.

Bloqueo continental de Francia contra Inglaterra hasta 1813.

Confederación del Rin de los príncipes alemanes contra Austria y Prusia.

Fin del Sacro Imperio Romano Germánico.

Unión de la Académie Française y el Institut de France.

Primer telar mandado por tarjetas perforadas de Joseph Marie Jacquard (1752-1834).

1807

Pierre Paul Prud'hon (1758-1823): *L'Enlèvement de Psyche.*

W. Turner: *Sun rising through vapour.*

George Gordon Lord Byron (1788-1824): *Hours of Idleness.*

J. Görres: *Die deutschen Volksbücher.*

J. G. Fichte: *Reden an die deutsche Nation.*

U. Foscolo: *Dei sepolcri.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1813): *Phänomenologie des Geistes.*

H. von Kleist: *Amphitryon.*

Mme. de Staël: *Corinne.*

Z. Werner: *Martin Luther oder die Weihe der Kraft.*

1807

Paz de Tilsit entre Francia, Rusia y Prusia.

Napoleón ocupa Prusia.

Heinrich Friedrich Karl, barón vom und zum Stein (1757-1813), inicia las reformas en Prusia.

L. v. Beethoven: Misa en Do Mayor.

1808

J. L. David: *Sacre de l'Empéreur Napoleon.*

Jean Dominique Ingres (1780-1867): *La Baigneuse.*

P. O. Runge: *Der Morgen,* primera versión.

Charles Fourier (1772-1837): *Théorie des quatre mouvements.*

J. W. Goethe: *Faust I,* entrevista de Goethe con Napoleón en Erfurt.

Alexander von Humboldt (1779-1859): *Ansichten der Natur.*

H. v. Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn, Hermannschlacht.*

K. W. F. Schlegel: *Von der Sprache und Weisheit der Inder.*

Vassili Andrejevich Shukovsky (1783-1852): *Ludmila.*

L. v. Beethoven: *Schicksalssymphonie, Pastorale.*

1808

El general británico Arthur Wellington (1769-1852) vence a Napoleón en España.

Régimen municipal con autonomía administrativa propia, en Prusia.

Comienzo de las excavaciones en Pompeya, hasta 1815.

Primera edición de la enciclopedia de Friedrich Arnold Brockhaus (1772-1823).

1809

Friedrich Overbeck (1789-1869): *Franz Pforr, Selbstbildnis.*

Franz Pforr (1788-1812): *Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel.*

Fundación del Lucas-Bund en Viena.

F. R. Chateaubriand: *Les Martyrs.*

Benjamin Henri Constant de Rebecque (1767-1830) traduce y adapta al francés *Wallenstein* de Schiller.

J. W. Goethe: *Die Wahlverwandschaften.*

W. Wordsworth: *Concerning the Relations of Great Britain, Spain and Portugal.*

Carl Friedrich Zelter (1758-1832): fundación de la primera *Liedertafel.*

1809

Napoleón entra en Viena como triunfador.

Los Estados Pontificios pasan a pertenecer a Francia.

Levantamiento del Tirol contra Baviera y Francia bajo Andreas Hofer (1767-1810).

Klemens Wenzel, príncipe Metternich (1773-1859), Ministro de Asuntos Exteriores austriaco.

Primer telégrafo sobre base electroquímica.

1810

F. de Goya: *Los desastres de la guerra. 1810-20.*

Peter von Cornelius (1783-1867): ilustraciones del *Fausto* de Goethe (grabadas en 1816).

J. W. Goethe: *Farbenlehre.*

H. v. Kleist: *Michael Kohlhaas.*

Mme. de Staël: *De l'Allemagne.*

Fundación de la *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* por A. v. Armin y H. v. Kleist.

Fundación de la Universidad de Berlín por Wilhelm von Humboldt.

L. v. Beethoven: *Egmont.*

1810

Napoleón I contrae matrimonio con María Luisa de Austria (1791-1847).

Prosiguen las reformas prusianas.

Introducción del Código Penal francés.

Samuel Hahnemann (1755-1843) funda la homeopatía.

Desarrollo de la "contabilidad americana".

1811

F. Pforr: *Sulamith und Maria.*

P. v. Cornelius: ilustraciones de *Nibelungen.*

Jane Austen (1775-1817): *Sense and Sensibility.*

F. R. Chateaubriand: *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

J. W. Goethe: *Dichtung und Wahrheit.*

H. v. Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg.*

Charles Lamb (1775-1834): *On the Genius and Character of Hogarth.*

Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843): *Undine.*

1811

Uruguay, Paraguay, Colombia y Venezuela se independizan de España.

Supresión de las corporaciones y abolición de la servidumbre en Prusia.

Madame Récamier es desterrada de París.

Fundación de los Krupp-Werke en Essen por Friedrich Krupp (1787-1826).

Primer campo para ejercicios gimnásticos en Berlín creado por Friedrich Ludwig Jahn (1787-1852).

Primera cúpula de hierro y cristal en París, Halles de Blés.

1812

Théodore Géricault (1791-1824): *Officier de chasseurs à cheval de la Garde Impériale.*

Friedrich Georg Kersting (1785-1847): *Die Stickerin.*

J. L. David: *Napoleon dans son cabinet de travail.*

W. Turner: *Snowstorm: Hannibal and his Army crossing the Alps.*

M. Claudius: *Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten.*

Jacob y Wilhelm Grimm: Cuentos para los niños y la familia.

Robert Owen (1771-1858): *A new view of society.*

K. W. F. Schlegel: *Deutsches Museum.*

L. v. Beethoven: Séptima y Octava sinfonías.

1812

Campaña de Rusia de Napoleón: incendio de Moscú, disolución del ejército francés, huida de Napoleón a París.

Liberación de Madrid de las tropas napoleónicas.

Guerra infructuosa por Canadá de Estados Unidos contra Gran Bretaña.

Primer acero fundido de Krupp en Europa.

1813

J. A. Koch: *Wasserfälle bei Subiaco.*

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841): *Gotischer Dom am Wasser.*

J. D. Ingres: *Le Songe d'Ossian.*

J. Austen: *Pride and Prejudice.*

G. G. Byron: *Childe Harold.*

Adalbert von Chamisso (1781-1838): *Peter Schlemihls wundersame Reise.*

J. G. Fichte: *Die Staatslehre.*

Alessandro Manzoni (1785-1873): *Inni Sacri.*

F. de la Motte-Fouqué: *Der Zauberring.*

Percy Bysshe Shelley (1792-1822): *Queen Mab; a philosophical poem.*

Johann David Wyss (1781-1830): *Der Schweizerische Robinson.*

1813

Comienzan en Alemania las guerras de liberación y el movimiento nacional contra Napoleón.

16 a 19 de octubre, batalla de las Naciones cerca de Leipzig: triunfo de la coalición sobre Napoleón.

Creación del cuerpo de voluntarios Lützow con escritores y pintores del romanticismo alemán.

Fin de la Confederación del Rin.

Concluye el análisis científico en veinticuatro volúmenes de la expedición de Napoleón a Egipto.

Se introduce el vals como baile de sociedad.

1814

F. de Goya: *La lucha con los Mamelucos, Los fusilamientos del 3 de mayo.*

W. Turner: *Frosty Morning.*

J. D. Ingres: *La Grande Odalisque.*

J. Austen: *Mansfield Park.*

F. Burney: *The Wanderer or Female Difficulties.*

John Keats (1795-1821): *To Byron.*

Walter Scott (1771-1832): *The Works of Jonathan Swift.*

Estreno de *Fidelio* de L. v. Beethoven.

1814

Campaña de la coalición en y contra Francia.

6 de abril, Napoleón abdica y es enviado a la isla de Elba, Luis XVIII (1755-1824) ocupa el trono. Primera paz de París con condiciones favorables para Francia.

El Congreso de Viena hasta 1815 aprueba los principios antiliberales de la restauración, legitimidad y solidaridad.

Nuevo ordenamiento territorial y político de Europa.

Reconocimiento de la "neutralidad eterna" de Suiza.

1815

K. F. Schinkel: *Mittelalterliche Stadt am Strom.*

Christian Daniel Rauch (1777-1857): sarcófago para la reina Luisa de Prusia.

Carl Gustav Carus (1789-1869): *Briefe über Landschaftsmalerei,* hasta 1824; publicación 1831.

Friedrich Karl von Savigny (1779-1861): *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft.*

K. W. F. Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur.*

Primera edición de las obras completas de Friedrich Schiller.

Gustav Schwab (1792-1850): *Neues deutsches allgemeines Commers-und Liederbuch.*

Franz Schubert (1797-1828): Tercera Sinfonía, lieder para textos de Goethe.

1815

Marzo, Napoleón regresa y es derrotado definitivamente en Waterloo cien días después.

Segunda paz de París: Napoleón es desterrado a la isla de Santa Elena.

Creación de la Santa Alianza entre Rusia, Austria y Prusia.

Fundación de la Escuela Técnica Superior en Viena.

Comienza en Alemania la época del Biedermeier burgués.

1816

F. de Goya: *Tauromaquia* (1.ª ed.).

Ferdinand Olivier: *Die Habsburgerballade.*

Leo von Klenze (1784-1864): Gliptoteca en Munich.

Los nazarenos empiezan a pintar la Casa Bartholdi en Roma.

Fundación del Städelsche Kunstinstitut en Frankfurt am Main.

S. T. Coleridge: *Christabel.*

J. W. Goethe: *Die italienische Reise.*

E. T. A. Hoffmann (1776-1822): *Die Elixiere des Teufels.*

Giacomo Leopardi (1798-1837): *Canti.*

José Joaquín Fernández de Lizardi: *Periquillo Sarmiento.*

J. L. Tieck: *Phantasus.*

Johann Ludwig Uhland (1787-1862): *Vaterländische Gedichte.*

Gioacchino Rossini (1792-1868): *Il Barbiere di Sevilla.*

1817

John Constable (1776-1837): *Flatford Mill.*

J. A. Koch: *Berner Oberland.*

K. F. Schinkel: *Italienische Landschaft.*

Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872): *Familie des Johannes.*

A. v. Armin: *Die Kronenwächter* con ilustraciones de K. F. Schinkel.

G. G. Byron: *Manfred.*

S. T. Coleridge: *Biographia Literaria.*

Franz Grillparzer (1791-1872): *Die Ahnfrau.*

J. W. Goethe/H. Meyer: *Neudeutsche religiös-patriotische Kunst.*

1818

K. F. Schinkel: Neue Wache, Berlín.

B. Thorvaldsen: *Sterbender Löwe.*

E. M. Arndt: *Geist der Zeit.*

J. Austen: *Northanger Abbey.*

F. Grillparzer: *Sappho.*

Hermanos Grimm: *Deutsche Sagen.*

M. Wollstonecraft: *Frankenstein or the Modern Prometheus.*

Fundación de la Universidad de Bonn.

C. M. v. Weber: *Jubel-Ouvertüre.*

1819

T. Géricault: *Le Radeau de la Méduse.*

G. G. Byron: *Don Juan.*

J. W. Goethe: *West-östlicher Diwan.*

Jacob Grimm: Gramática alemana.

E. T. A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder.*

Arthur Schopenhauer (1788-1860): *Die Welt als Wille und Vorstellung.*

W. Scott: *Ivanhoe, The Bride of Lammermoor.*

Fundación de la *Monumenta Germaniae Historica.*

F. Schubert: *Das Forellenquintett.*

1816

Inauguración de la Asamblea Federal germano-austriaca en Fráncfort.

Primera constitución en Sachsen-Weimar que servirá de modelo a las constituciones de la mayoría de los principados alemanes, fin del despotismo.

Argentina proclama su independencia de España.

Fundación de un centro de construcción de maquinaria y de una fábrica de hilados de lana en Berlín.

Adam H. Müller (1779-1829): *Versuch einer neuen Theorie des Geldes,* doctrina económica romántica.

Inauguración del balneario del Mar del Norte Cuxhaven.

1817

Fiesta en la Wartburg de las *Burschenschaften* (corporaciones alemanas de estudiantes) que exigen la unidad política y económica de Alemania y representaciones populares.

James Monroe (1758-1831) presidente de Estados Unidos hasta 1829.

1818

Constituciones en los principados de Alemania del Sur.

Chile proclama su independencia de España.

Primera ley de protección de los monumentos en Alemania.

Introducción de las velas de estearina.

1819

"Resoluciones de Karlsbad": censura, persecución de los demagogos, prohibición de las Burschenschaften en Alemania.

Simón Bolívar (1783-1830) inicia la liberación de América del Sur del dominio español.

Primer barco de vapor que hace la travesía de Estados Unidos a Europa en veintiséis días.

1820

J. Schnorr von Carolsfeld: *Die Verkündigung.*

Alexei Gavrilovich Venezianov (1780-1847): *En el campo, Primavera.*

J. Keats: *Odes.*

Alphonse de Lamartine (1790-1869): *Méditations poétiques.*

A. Manzoni: *Il Conte di Carmagnola.*

Alexander Pushkin (1799-1837): *Ruslan y Ludmila.*

P. B. Shelley: *Prometheus Unbound.*

1821

J. Constable: *The Hay-Wain.*

C. D. Rauch: busto de Goethe.

G. Schadow: *Friedrich der Grosse mit seinen Windspielen;* monumento a Lutero en Wittenberg.

G. G. Byron: *The Two Foscara.*

J. W. Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre.*

Heinrich Heine (1797-1856): poemas.

Estreno del *Freischütz* de C. M. v. Weber.

1822

Eugène Delacroix (1798-1863): *La Barque de Dante.*

F. Overbeck: *Einzug Christi in Jerusalem.*

K. F. Schinkel: Altes Museum, Berlín.

Adam Mickiewicz (1798-1855): *Poezje.*

Thomas de Quincey (1785-1859): *Confessions of an English Opium Eater.*

Stendhal (1783-1842): *De l'Amour.*

J. L. Uhland: *Walther von der Vogelweide.*

Alfred de Vigny (1797-1863): *Poèmes.*

F. Schubert: *Die Unvollendete.*

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847): Sinfonía en Re Mayor.

1823

J. Constable: *The Cathedral of Salesbury.*

F. G. Waldmüller: retrato de Beethoven.

G. Schadow: busto de Goethe.

James Fenimore Cooper (1789-1851): *The Pilot.*

J. W. Goethe: *Marienbader Elegien.*

W. Scott: *Quentin Durward.*

Primer desfile de lunes de Carnaval en Colonia.

L. v. Beethoven: novena sinfonia *A la alegría.*

F. Schubert: ciclo de lieder.

1824

E. Delacroix: *Les Massacres de Chio.*

J. D. Ingres: *Voeu de Louis XIII.*

Ludwig Richter (1803-1884): *Watzmann.*

Fundación de la National Gallery en Londres.

1820

Revolución de los liberales en España.

Comienzo de la "Splendid Isolation" en Gran Bretaña.

Sicilia, bajo la sociedad secreta de la Mafia, se separa del reino de Italia.

Prohibición del opio en China.

Prohibición de la gimnástica en Prusia.

1821

Napoleón Bonaparte muere en Santa Elena.

Guerra de liberación griega contra los turcos hasta 1829.

Méjico declara su independencia de España.

Constitución para Portugal.

1822

Brasil declara su independencia de Portugal.

Liberación de Ecuador por Simón Bolívar.

Primera exposición industrial bajo la dirección de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y Peter Christian Wilhelm Beuth (1781-1853) en Berlín.

1823

Doctrina Monroe: "América para los americanos".

La revolución en España contra el rey Fernando VII es aplastada.

Méjico se convierte en República.

1824

Luis I (1786-1868), rey de Baviera hasta 1848.

Carlos X (1757-1836), rey de Francia hasta 1830.

Organización de la provincia del Rin prusiana.

Simón Bolívar libera Perú.

Thomas Carlyle (1795-1881) traduce al inglés *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe.

H. Heine: *Die Harzreise.*

Johann Friedrich Herbart (1776-1841): *Psychologie als Wissenschaft.*

W. Irving: *Tales of a Traveller.*

A. Pushkin: empieza a escribir *Eugen Onegin.*

L. V. Beethoven: *Missa Solemnis.*

Introducción del cemento Portland y del cuero artificial.

Primera inmigración alemana en Brasil.

1825

Katsushika Hokusai (1760-1849): *La ola.*

T. Carlyle: *Life of Schiller.*

F. Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende.*

José María Heredia (1803-1839): *Niágara.*

A. Pushkin: *Boris Godunov.*

Esaias Tegner (1782-1846): *Frithjofs Saga.*

Mihaly Vorosmarty: *Erlan.*

1825

Fin del imperio colonial español en América del Sur.

S. Bolívar es nombrado presidente de la República independiente de Bolivia.

Nicolás I (1796-1855), Zar de Rusia hasta 1855.

Es sofocado el levantamiento de los decabristas en Rusia a la que se niega una Constitución.

Fundación de la bolsa de los libreros alemanes en Leipzig.

Fundación de la primera Escuela Técnica Superior en Karlsruhe.

1826

Carl Blechen (1798-1840): *Gotische Kirchenruine.*

J. Constable: *The Cornfield.*

G. Schadow: *Die Ruhende.*

J. F. Cooper: *The Last of the Mohicans.*

J. v. Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts.*

Wilhelm Hauff (1802-1827): *Märchen-Almanach.*

A. Manzoni: *I Promessi Sposi.*

F. Mendelssohn-Bartholdy: obertura de *Sommernachtstraum.*

1826

Inglaterra reconoce a los Estados de América Central ya independientes de España.

Primera fotografía obtenida por Joseph Nicéphore Niepce.

Obtención de la anilina a partir del índigo.

"Redescubrimiento" de la "Gruta azul" cerca de Capri.

Primer sanatorio con terapia de agua fría de Vinzenz Priessnitz (1799-1851) en Gräfenberg.

1827

J. D. Ingres: *L'Apothéose d'Homère.*

Luis I de Baviera adquiere la colección de cuadros de los hermanos Boisserée para la Alte Pinakothek en Munich.

J. W. Goethe crea el concepto de *Weltliteratur.*

W. Hauff: *Jud Süss.*

Victor Hugo (1802-1885): *Cromwell.*

Alexander von Humboldt (1769-1859): conferencias-*Kosmos* en Berlín.

Eugène Scribe (1791-1861): *Le Marriage d'Argent.*

F. Schubert: *Die Winterreise.*

1827

Primeras ideas paneslavistas en Eslovaquia bajo la influencia del romanticismo alemán.

S. Bolívar es elegido presidente de Perú.

Karl Baedeker (1801-1859) funda la editorial de manuales de viaje.

1828

C. Blechen: *Kreidefelsen auf Rügen.*

E. Delacroix: ilustraciones para el Fausto.

Giovanni Jacopo Casanova de Seingalt (1725-1798): *Memoires Ecrits par Lui-Même,* obra póstuma.

W. Irving: *The History of the Life and Voyages of Christopher Columbus.*

A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod.*

Fundación del Reclam-Verlag en Leipzig.

1828

Uruguay se declara República independiente con ayuda argentina.

Creación de uniones aduaneras en los Estados de la Confederación Alemana.

Fundación de la Escuela Técnica en Dresde.

26 de mayo: aparece el enigmático expósito Kaspar Hauser (1812-1833).

1829

C. Blechen: *Sonne über dem Meer.*

J. Constable: *Hadleigh Castle.*

W. Turner: *Sunset.*

Honoré de Balzac (1799-1850) comienza el ciclo de novelas de la *Comédie Humaine.*

Christian Dietrich Grabbe (1801-1836): *Kaiser Friedrich Barbarossa.*

W. Grimm: *Die deutschen Heldensagen.*

V. Hugo: *Le Dernier Jour d'un Condamné.*

K. W. F. Schlegel: *Philosophie der Geschichte.*

G. Rossini: *Guillaume Tell.*

1829

Andrew Jackson (1767-1845), presidente de Estados Unidos hasta 1837.

Paz ruso-turca: Grecia obtiene la independencia y en 1832 sube a su trono el rey Otto de Baviera (1815-1867) como regente hasta 1862.

Primeros sindicatos en Inglaterra.

Se prohibe la incineración de las viudas en la India.

1830

C. Blechen: *Badende Mädchen bei Terni.*

Camille Corot (1796-1875): *Maison à Honfleur.*

Philipp Veit (1793-1877): *Einführung des Christentums und der Künste in Deutschland.*

Auguste Comte (1798-1857): *Cours de Philosophie Positive.*

Stendhal: *Le Rouge el le Noir.*

Henrick Arnold Wergeland (1808-1845): *Schöpfung, Mensch, Messias.*

1830

Revolución de julio en París: el "Rey burgués" Luis Felipe (1773-1850) reina hasta 1848.

Francia conquista Algeria.

Disturbios en Bélgica, Portugal, España, Polonia, Irlanda y Alemania.

En Alemania se produce una segunda ola de movimientos nacionales.

Supresión de la censura de la prensa en Francia.

Comienzo de los registros metereológicos oficiales en Berlín.

Inauguración de la línea de ferrocarril Liverpool-Manchester.

Aparece el tipo y el nombre de "dandy".

1831

C. Blechen: *Mühlental bei Amalfi.*

C. Corot: *La Cathedrale de Chartres.*

E. Delacroix: *La Liberté guidant le Peuple.*

H. de Balzac: *La Femme de Trente Ans.*

C. G. Carus: conferencias sobre la psicología.

A. v. Chamisso: *Frauenliebe und -leben.*

C. F. Grabbe: *Napoleon und die Hundert Tage.*

Anastasius Grün (1806-1876): *Spaziergänge eines Wiener Poeten.*

Edgar Allan Poe (1809-1849): Poemas.

Frédéric Chopin (1810-1849): Mazurcas.

Giacomo Meyerbeer (1791-1804): *Robert le Diable.*

Robert Schumann (1810-1856): *Papillons.*

1831

Turquía pierde Siria que pasa a Egipto.

Creación de una legión extranjera francesa para el norte de Africa.

Viaje alrededor del mundo de Robert Darwin (1809-1882), hasta 1836.

1832

Pierre J. David d'Angers: Thomas Jefferson.

E. Delacroix: *Femmes d'Alger.*

Sulpiz Boisserée (1783-1854): *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln.*

Esteban Echevarría: *Elvira.*

J. W. Goethe: *Faust II.*

W. Irving: *The Alhambra.*

Michail Jurjevich Lermontov (1814-1841): *El ángel.*

1832

Hambacher Fest de los demócratas de Alemania del Sur, reivindicación de la unidad de Alemania: supresión de la libertad de prensa y de reunión por el Parlamento de Frankfurt.

Reforma del Parlamento en Inglaterra: el derecho de voto se extiende a la burguesía acomodada.

Giuseppe Mazzini (1805-1872) funda la sociedad secreta republicana Italia *Giovane.*

Gaetano Donizetti (1797-1848): *L'Elisir d'Amore.*

Hector Berlioz (1803-1869): *Symphonie Phantastique.*

1833

Eduard Gaertner (1801-1877): *Die Neue Wache in Berlin.*

Adolph Menzel (1815-1905): ilustraciones para *Künstlers Erdenwallen* de Goethe.

H. de Balzac: *Eugénie Grandet.*

J. v. Eichendorff: *Die Freier.*

Alfred de Musset (1810-1857): *Andrea del Sarto.*

Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862): *Der böse Geist Lumpacivagabundus.*

A. Pushkin: *Eugen Onegin.*

George Sand (1804-1876): *Lelia.*

F. Chopin: *Etudes.*

Konradin Kreutzer (1780-1849): *Melusine.*

1833

Guerra civil en la República de Méjico hasta 1858.

Fundación del Deutscher Zollverein (Unión aduanera alemana).

Abolición de la esclavitud en el Imperio británico.

Introducción del sistema de medidas en la física: cm, gr, s.

1834

J. A. Koch: *Apoll unter Hirten.*

Théodore Rousseau: *L'Allée des Chataigners.*

W. Turner: *The Burning of the Houses of Lords and Commons.*

H. de Balzac: *Le Père Goriot.*

George Büchner (1813-1837): *Der Hessische Landbote.*

Edward Lytton Bulwer (1803-1873): *The Last Days of Pompei.*

Leopold von Ranke (1795-1886): *Die römischen Päpste.*

1834

Constitución liberal en España.

Primera guerra carlista por la sucesión al trono en España hasta 1840.

Los emigrantes alemanes en París fundan la Unión de los Proscritos y la Unión de los Justos: primeras formas del movimiento trabajador político.

Motor eléctrico de Moritz Hermann Jacobi (1801-1874).

1835

J. Constable: *Stonehenge.*

C. Corot: *Vue de Florence.*

L. Richter: *Überfahrt am Schreckenstein.*

Hans Christian Andersen (1805-1875): *Eventry og historier.*

Bettina von Arnim (1785-1859): *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.*

G. Büchner: *Dantons Tod.*

Théophile Gautier (1811-1872): *Mademoiselle de Maupin.*

Nicolai Vasilievich Gogol (1809-1852): *Mirgorad.*

J. Grimm: *Deutsche Mythologie.*

Alexis Charles de Toqueville: *La Démocratie en Amérique.*

G. Donizetti: *Lucia de Lammermoor.*

1835

Reforma municipal con autonomía administrativa en Inglaterra.

Prohibición de los libros liberales del *Junges Deutschland.*

Primer ferrocarril alemán entre Nuremberg y Fürth.

Samuel Colt (1814-1862) desarrolla el revólver.

1836

Franz Krüger (1797-1857): *Ausritt mit Prinz Wilhelm; Parade auf dem Opernplatz in Berlin.*

Christian Morgenstern (1805-1867): *Sturm auf dem Starnberger See.*

H. de Balzac: *Le Lys dans la Vallée.*

G. Büchner: *Leonce und Lena.*

Charles Dickens (1812-1870): *The Posthumous Papers of the Pickwick Club.*

Johann Peter Eckermann (1792-1854): *Gespräche mit Goethe.*

N. Gogol: *El inspector.*

Karel Hynek Macha (1810-1836): *Máj.*

1836

Texas alcanza la independencia de Méjico.

Fundación de la Escuela Técnica Superior en Darmstadt.

Descubrimiento de la pepsina por Theodor Schwann (1810-1882).

A. de Musset: *Confession d'un Enfant du Siècle.*

A. Schopenhauer: *Über den Willen in der Natur.*

G. Meyerber: *Les Hugenottes.*

Adolph Adam (1803-1856): *Le Postillon de Lonjumeau.*

1837

K. F. Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe.*

H. de Balzac: *Les Illusions Perdues.*

Bernhard Bolzano (1781-1848): *Wissenschaftslehre.*

G. Büchner: *Woyzek.*

T. Carlyle: *History of the French Revolution.*

C. Dickens: *Oliver Twist.*

Nikolaus Lenau (1802-1850): *Savonarola.*

William Makepeace Thackeray (1763-1811): *The Yellowplush Correspondence.*

Albert Lortzing (1801-1851): *Zar und Zimmermann.*

1837

La reina Victoria de Gran Bretaña e Irlanda sube al trono: comienza la "era victoriana".

Protesta de los "Siete de Göttingen" contra la supresión de la ley fundamental del Estado de Hannover.

August Borsig (1804-1854) funda una fundición de hierro y una fábrica de máquinas en Berlín.

Inauguración de la línea de ferrocarril Leipzig-Dresde.

Samuel Morse (1791-1872) desarrolla el telégrafo impresor.

M. H. Jacobi desarrolla la galvanoplastia.

1838

P. v. Cornelius: *Das jüngste Gericht.*

E. Delacroix: *La Prise de Constantinople.*

Edward von Steinle (1810-1886): *Die apokalyptischen Reiter.*

Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848): Poemas.

Karl Leberecht Immermann (1796-1840): *Münchhausen.*

A. de Lamartine: *La Chute d'un Ange.*

Eduard Mörike (1804-1875): Poemas.

H. Berlioz: *Benvenuto Cellini.*

R. Schumann: *Kinderszenen.*

1838

Gran Bretaña inicia la "Guerra del opio" contra China hasta 1842.

Los "cartistas" exigen en Inglaterra el derecho al voto para los trabajadores.

Inauguración de la línea de ferrocarril Berlín-Potsdam.

Primer barco de vapor a Nueva York.

Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) desarrolla la fotografía con sales de plata sobre placas metálicas.

1839

L. Richter: *Bergsee im Riesengebirge.*

Carl Spitzweg (1808-1885): *Der arme Poet.*

W. Turner: *The Fighting Temeraire.*

Christian Friedrich Hebbel (1813-1863): *Judith.*

M. Lermontov: *El demonio.*

August Pauly (1796-1845) funda la *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften.*

E. A. Poe: *The Fall of the House of Usher.*

Stendhal: *La Chartreuse de Parme.*

H. Berlioz: *Romeo et Julie.*

F. Chopin: *Préludes.*

R. Schumann: *Nachtstücke.*

1839

Guerra civil en Uruguay entre los liberales y los terratenientes.

J. L. Stephens descubre la cultura maya en América Central.

Charles Nelson Goodyear (1800-1860) introduce la vulcanización del caucho.

1840

F. Overbeck: *Triumph der Religion über die Künste.*

W. Turner: *Seascape with storm coming on.*

J. F. Cooper: *The Pathfinder.*

W. Irving: *Oliver Goldsmith.*

M. Lermontov: *Un héroe de nuestro tiempo.*

Prosper Mérimée (1803-1870): *Colomba.*

José Zorrilla y Moral (1817-1893): *El zapatero y el Rey.*

1840

Federico Guillermo IV, rey de Prusia.

Gran Bretaña conquista Hong-Kong.

Canadá obtiene la autonomía administrativa parlamentaria.

Alfabeto telegráfico desarrollado por S. Morse.

Justus von Liebig (1803-1873) descubre el abono artificial.

Bibliografía

Aubert, 1895/96: Andreas Aubert, "Der Landschaftsmaler" Friedrich, *Kunstchronik,* serie nueva, II, 1895/96, pág. 291; serie nueva VII, 1895/96, columna 283-293.

Aubert, 1905: "Caspar David Friedrich", *Kunst und Künstler,* vol. III, 1905, págs. 197-204, 253.

Aubert, 1911: "Patriotische Bilder von Kaspar Friedrich aus dem Jahre 1814", *Kunst und Künstler,* vol. IX, 1911, págs. 321, 609-615.

Anónimo, 1808: *Correspondenz Nachrichten Dresden, Morgenblatt für gebildete Stände,* 8.2.1802, Dresde, 1802, pág. 132.

Anónimo, 1814: "Patriotische Kunstwerke auf der Dresdner Kunstausstellung 1814", *Dresdner Anzeiger, Beiträge zur Belehrung und Unterhaltung,* Dresde, 1814, columna 437.

Arndt, 1806/18: Ernst Moritz Arndt, *Geist der Zeit,* s. ind., 1806/18.

Beencken, 1944: Hermann Beencken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deut- schen Kunst,* Munich, 1944.

Bialostocki, 1966: Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie,* Studien zur Kunstwissenschaft, Dresde, 1966.

Bialostocki, 1977: *Tor und Tod bei Caspar David Friedrich,* véase: Gärtner, 1977, págs. 155-159.

Bonte, 1928: J. F. Bonte, *Katalog der Gemäldesammlung des Kaufmanns J. H. W. Wagener in Berlin,* Berlín, 1928.

Boeck, 1948: Wilhelm Boeck, *Malerei der Romantik, Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen,* ed. Theodor Steinbüchel, Tübingen, 1948, págs. 144-146.

Börsch-Supan, 1960: Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich,* tesis doctoral, Munich, 1960.

Börsch-Supan, 1965: "Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs 'Mönch am Meer'", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft,* vol. XIX, 1963, págs. 63-76.

Börsch-Supan, 1969: "Caspar David Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johann Emanuel Bremer", *Pantheon,* vol. XXVII, 1969, págs. 399-409.

Börsch-Supan, 1970: "'Einsamer Baum' und 'Mondaufgang am Meer', Zu zwei Gemälden C. D. Friedrichs", *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin,* Sitzungsberichte, serie nueva, n.º 18, 1970, págs. 16-17.

Börsch-Supan, 1971: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850,* Berlín, 1971.

Börsch-Supan, 1972: "Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits», *The Burlington Magazine,* n.º 834, vol. CXIV, 1972, págs. 620-630.

Börsch-Supan/Jähnig, 1973: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen,* Munich, 1973.

Börsch-Supan, 1973: *Die Gemälde Caspar David Friedrichs im Schinkel-Pavillon,* Berlín, 1973.

Börsch-Supan, 1976: "Zur Deutung der Kunst C. D. Friedrichs", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst,* n.º 3, vol. XXVII, 1976, págs. 199-222.

Börsch-Supan, 1990: *Caspar David Friedrich,* Munich, 1990.

Böttiger, 1807: Carl August Böttiger, "Kunsterinnerungen an Dresden", *Journal des Luxus und der Moden,* 28.2.1807.

Boulton, 1958: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origine of our Ideas on the Sublime and Beautiful,* mit einer Einleitung von J. T. Boulton, Londres, 1958.

Brötje, 1974: Michael Brötje, "Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* vol. 19, Hamburgo, 1974, págs. 43-88.

Burke, 1759: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origine of our Ideas on the Sublime and Beautiful,* Londres, 1759.

Busch, 1992: Werner Busch, "Meisterwerk im Irrgarten der Deutung", *Art,* n.º 4, 1992, págs. 45-48.

Cat. Berlín, 1976: *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts,* Nationalgalerie Berlin, Berlín, 1976.

Cat. Berlín, 1985: *Gemälde der deutschen Romantik aus der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Caspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Karl Blechen,* Berlín, 1985.

Cat. Berlín, 1986: *Galerie der Romantik,* ed. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 1986.

Cat. Hamburgo, 1969: *Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle,* Eva-Maria Krafft und Carl-Wolfgang Schümann, Colonia, 1969.

Cat. Winterthur, 1977: Peter Vignau-Wilberg, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur,* vol. 2, Zurich, 1979.

Cat. exp. Berlín, 1906: H. v. Tschudi, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875, Gemälde und Skulpturen,* Königliche Nationalgalerie Berlin, Berlín, 1906.

Cat. exp. Berlín, 1990: *Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus,* Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 31 de agosto de 4 de noviembre de 1990, Munich, 1990.

Cat. exp. Berna, 1985: *Traum und Wahrheit, Deutsche Romantik,* Kunstmuseum Bern, Berna, 1985.

Cat. exp. Dortmund, 1990: *C. D. Friedrich, Winterlandschaften,* Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Heidelberg, 1990.

Cat. exp. Dresde, 1810: *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850,* véase: Prause, 1975, págs. 1-9, 393-453.

Cat. exp. Dresde, 1928: *Caspar David Friedrich, Der Graphiker, Handzeichnungen und Radierungen,* Kunstausstellung Kühl, Dresde, 1928.

Cat. exp. Dresde, 1964: *Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste, Dresden 1764-1964,* Albertinum, Dresde, 1964.

Cat. exp. Dresde, 1974: C. D. Friedrich und sein Kreis, Albertinum, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde, 1974.

Cat. exp. Dresde, 1975: *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850,* véase: Prause, 1975.

Cat. exp. Güstrow, 1985: *Georg Friedrich Kersting,* Museum der Stadt Güstrow, 1985.

Cat. exp. Hamburgo, 1974: *Caspar David Friedrich 1774-1840,* Hamburger Kunsthalle, Munich, 1974.

Cat. exp. Hamburgo, 1990: *Caspar David Friedrich, seine Zeichnungen in der Hamburger Kunsthalle,* Bilderheft XI, mayo 1990.

Cat. exp. Hannover, 1990: *Goethezeit und Romantik, 100 Meisterzeichnungen aus einer Privatsammlung,* Niedersächsische Landesgalerie, Forum, Hannover, 1990.

Cat. exp. Heidelberg, 1964: *Kunst in Dresden, 18.20. Jahrhundert, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstellung zur Erinnerung an die Gründung der Dresdner Kunstakademie 1764,* Heidelberg, 1964.

Cat. exp. Copenhague, 1991: *Caspar David Friedrich og Danmark - Caspar David Friedrich und Dänemark,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1991.

Cat. exp. Londres, 1972: *Caspar David Friedrich 1774-1840, Romantic Landscape Painting in Dresden,* The Tate Gallery, Londres, 1972.

Cat. exp. Munich, 1984: *Von der Aufklärung zur Romantik, Geistige Strömungen in München,* Bayerische Staatsbibliothek Munich, Regensburgo, 1984.

Cat. exp. Nueva York, 1988: *The Romantic Spirit: German Drawings 1780-1850,* from the Nationalgalerie (Staatl. Museen zu Berlin) and the Kupferstich-Kabinett (Staatl. Kunstsammlungen, Dresde), German Democratic Republic, Nueva York, 1988.

Cat. exp. Nueva York, 1990/91: *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich, Paintings and Drawings from the U.S.S.R.,* The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990/91.

Cat. exp. París, 1976: *La peinture allemande à l'époque du Romantisme,* Orangerie des Tuilleries, París, 1976.

Cat. exp. Praga, 1824: *Kunstausstellung in der Akademie zu Prag, zu Anfang des Jahres 1824,* Praga, 1824.

Cat. exp. Tokio, 1978: *Caspar David Friedrich und sein Kreis,* Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, 1978.

Cat. exp. Viena, 1990: *Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel: Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin,* Munich, 1990.

CASSIRER, 1914: Bruno Cassirer, *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert,* Berlín, 1914.

CARUS, 1927: Carl Gustav Carus, "Ein Bild vom Aufbruch des Elbeises bei Dresden", *Carl Gustav Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei,* Dresde, 1927.

DICKEL, 1991: Hans Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit, Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier* (Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, vol. 3), Weinheim, 1991.

DOBRZECKI, 1982: Alina Dobrzecki, *Die Bedeutung des Traumes für C. D. Friedrich,* Gießen, 1982.

DÜLBERG, 1906: Franz Dülberg, "Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung, Berlín, 1906, *Zeitschrift für bildende Kunst,* serie nueva, vol. XVII, 1906, pág. 200.

DUPY, 1891: R. Dupy, *Historique du 12e Chasseurs de 1788 à 1891,* París, 1891.

EBERLEIN, 1924: Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich, Bekenntnisse,* Leipzig, 1924.

EBERLEIN, 1925: *Caspar David Friedrich in seinen Meisterwerken,* Berlín, 1925.

EBERLEIN, 1939: *Caspar David Friedrich, Bekenntnisse im Wort,* Berlín, 1939.

EBERLEIN, 1940: *Caspar David Friedrich, Der Landschaftsmaler, Ein Volksbuch deutscher Kunst,* Leipzig, 1940.

EHBRECHT, 1990: Herbert Ehbrecht, "Greifswald im Leben und Werk Caspar David Friedrichs", *Pommern Kunst, Geschichte, Volkstum,* n.º 2, año 28, 1990, págs. 17-22.

EIMER, 1960: Gerhard Eimer, "Caspar David Friedrichs 'Auf dem Segler'", *Zeitschrift für Ostforschung,* vol. 9, 1960, págs. 230-241.

EIMER, 1963: Gerhard Eimer, "Caspar David Friedrich und die Gotik, Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen", *Baltische Studien,* vol. 49, 1962/63, págs. 39-68.

EIMER, 1982: *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich,* Frankfurt a.M., 1982.

V. EINEM, 1938: Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich,* Berlín, 1938.

V. EINEM, 1939: "Wassily Andrejewitsch Joukowski und C. D. Friedrich", *Das Werk des Künstlers,* vol. 1, 1939, págs. 169-184.

V. EINEM, 1950: *Caspar David Friedrich,* Berlín, 1950.

EMMRICH, 1964: Irma Emmrich, *Caspar David Friedrich,* Weimar, 1964.

FEIST, 1956: Peter H. Feist, "Der Hallmarkt als Hafen, zu einem Gemälde von Caspar David Friedrich", *Hallesche Monatshefte,* vol. III, 1956, págs. 449-452.

FORSSMANN, 1966: Erik Forssmann, "Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne", *Kunsthistoriska Studier tillnägnade Sten Karling,* Estocolmo, 1966, págs. 289-291, 296, 297.

GÄRTNER, 1977: Hannelore Gärtner (ed.), *Caspar David Friedrich, Leben, Werk, Diskussion,* Berlín, 1977.

GEISMEIER, 1965: Willi Geismeier, "Die Staffage bei Caspar David Friedrich", *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte,* vol. 7, 1965, págs. 54-57.

GEISMEIER, 1973: *Caspar David Friedrich,* Leipzig, 1973.

GEISMEIER, 1984: *Caspar David Friedrich,* Leipzig, 1984.

GENSEL, 1905: Walter Gensel, "Die Ausstellung von Werken deutscher Landschafter in Berlin", *Zeitschrift für bildende Kunst,* serie nueva, vol. XVI, 1905, pág. 312.

GRUNDMANN, 1958: Günther Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik,* Munich, 1958.

GRÜTTER, 1984: Tina Grütter, *Melancholie und Abgrund, die Bedeutung des Gesteins bei C. D. Friedrich,* tesis doctoral, Berlín, 1986.

HAAN, 1875: Wilhelm Haan, *Sächsisches Schriftsteller-Lexikon,* s. ind., 1875.

HINZ, KUNST, u.a., 1976: Berthold Hinz, Hans-Joachim Kunst u.a., *Bürgerliche Revolution und Romantik, Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich,* Gießen, 1976.

HINZ, 1964: Sigrid Hinz, "Zur Datierung der norddeutschen Landschaften C. D. Friedrichs", *Greifswald-Stralsunder Jahrbuch,* vol. IV, 1964, págs. 241-268.

HINZ, 1966: *C. D. Friedrich als Zeichner,* tesis doctoral, Greifswald, 1966.

HINZ, 1968: *Caspar David Friedrich, in Briefen und Bekenntnissen,* Berlín, 1968.

HINZ, 1974: *Caspar David Friedrich, in Briefen und Bekenntnissen,* Berlín, 1974.

HINZ, 1991: *Was die fühlende Seele sucht, Briefe und Bekenntnisse,* Berlín, 1991.

HINZ, 1985: Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich - unbekannte Dokumente seines Lebens,* Dresde, 1985.

HINZ, 1987: *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge,* Dresde, 1987.

HOCH, 1985: Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich -unbekannte Dokumente seines Lebens,* Dresde, 1985.

HOCH, 1987: *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge,* Dresde, 1987.

HOFMANN, 1960: Werner Hofmann, *Das irdische Paradies,* Munich, 1960.

HOFMANN, 1962: "Bemerkungen zum Tetschener Altar von Caspar David Friedrich", *Christliche Kunstblätter,* 1962, págs. 50-51.

HOFMANN, 1982: "C. D. Friedrichs 'Tetschener Altar' und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit", *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle,* 1982, págs. 135-162.

HOFSTÄTTER, 1974: Hans Hofstätter, *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk,* Munich, 1974.

ISERGINA, 1956: Antonina Isergina, "Unbekannte Bilder von Caspar David Friedrich", *Bildende Kunst,* vol. 5, 1956, págs. 263-266, 275-276.

JÄHNIG, 1926: Karl Wilhelm Jähnig, "Zwei Briefe Caspar David Friedrichs, mitgeteilt von K. W. Jähnig", *Kunst und Künstler,* año 1926.

JENSEN, 1974, 1983, 1988: Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk,* 1.ª ed., 1974, 2.ª ed., 1983, 8.ª ed., 1988.

JENSEN, 1977: *Philipp Otto Runge, Leben und Werk,* Colonia, 1977.

JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN, 1811: N., "Die Kunstausstellung in Dresde, am Friedrichstage, den 5. März 1811", *Journal des Luxus und der Moden,* 26, 1811, págs. 371-373.

KANIA/MÖLLER, 1960: H. Kania und H. H. Möller, *Schinkelwerk, Mark Brandenburg,* Berlín, 1960, págs. 70-74.

KESTING, 1969: Anna Marie Kesting, "Ein Brief Caspar David Friedrichs an Luise Seidler", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* vol. XXXII, 1969, págs. 255-258.

KIRSCHBAUM, 1972: Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie,* vol. 4, Roma, 1972.

KLAUSER, 1969: Theodor Klauser (ed.), *Reallexikon für Antike und Christentum,* vol. VII, Stuttgart, 1969, pág. 1.039.

v. KLEIST, 1810: c. b. (Brentano, Clemens) Heinrich von Kleist, "Empfindungen von Friedrichs Seelandschaft", *Berliner Abendblätter,* 1810, págs. 47-48. H. v. K. (Heinrich von Kleist) "Erklärung", *Berliner Abendblätter,* 1810, pág. 78.

KOERNER, 1990: Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape,* Londres, 1990.

KONOW, 1971: Karl Otto Konow, "Caspar David Friedrichs Riesengebirgslandschaften", *Baltische Studien,* vol. 57, 1971, págs. 79-87.

KÜGELGEN, 1870: Wilhelm von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes,* Berlín, 1870.

KÜGELGEN, s.f.: *ibíd.,* Düsseldorf, Leipzig, s.f.

KÜGELGEN, 1967: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Zum 100. Todestag des Verfassers neu herausgegeben von Else und Bert von Kügelgen,* Leipzig, 1967.

KUNSTBLATT, 6: Q. (Quandt), "Dresde, 18 de diciembre de 1824", *Kunstblatt,* n.º 6, 1825, pág. 4.

LANKHEIT, 1952: Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik,* Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, serie nueva, Heidelberg, 1952, págs. 102-105.

LEO, 1795-1800: Friedrich August Leo, *Magazin für Freunde des guten Geschmacks, der bildenden und mechanischen Künste, Manufakturen und Gewerbe,* Leipzig, 1795-1800.

v. LILIENSTERN, 1810: Johann Jakob Otto August Rühle von Lilienstern, *Reise eines Malers mit der Armee im Jahre 1809,* Rudolstadt, 1810.

LINDAU, 1885: H. B. Lindau, *Geschichte der koeniglichen Haupt-und Residenzstadt Dresden von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart,* Dresde, 1885.

v. LORCK: Carl von Lorck, "Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich", *Die Kunst für Alle,* vol. 56, 1941, págs. 145-150.

v. LORCK: "Neugefundene Meisterwerke von C. D. Friedrich, J. A. Koch und C. Blechen", *Die Kunst für Alle,* vol. 58, 1943, págs. 97-101.

MASARYKOVÁ, 1964: Obrazy Masaryková, *C. D. Friedricha a J. Ch. Dahla v Praze v roce 1824,* Umémi, vol. XII, Uméni, 1964.

MÄRKER, 1974: Peter Märker, *Geschichte als Natur, Untersuchung zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich,* tesis doctoral, Kiel, 1974.

MÄRKER, 1976: "Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung", véase: Berthold Hinz y otros, 1976.

MÖBIUS, 1978: Friedrich Möbius, "Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde "Abtei im Eichwald' (1810)", véase: Gärtner, 1977, págs. 163-168.

MÜLLER, 1990: Axel Müller, *Im Rahmen des Möglichen: Studien zur Bild- und Raumkonzeption des 19. und 20. Jahrhunderts,* tesis doctortal, Hildesheim, 1990.

NAUMANN, 1824: Carl Friedrich Naumann, *Beiträge zur Kenntniß Norwegens,* 2 vols., Weinbach, 1824.

NEIDHARDT, 1970/71: H. J. Neidhardt, "Caspar David Friedrich und Ludwig Richter", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,* año 1970/71.

NEIDHARDT, 1976: *Die Malerei der Romantik in Dresden,* Leipzig, 1976.

NEMITZ, 1938: Fritz Nemitz, *Caspar David Friedrich, die unendliche Landschaft,* Munich, 1938.

NICOLAUS, 1928: Friedrich Nicolaus, "Christian Gottlieb Kühn, ein vergessener Dresdner Künstler. Zum 100. Todestag am 20. Dezember", *wissenschaftliche Beilage des Dresdner Anzeigers,* 5. Jahrgang, 1928, núm. 51 del 18. 12. 1928, págs. 201-202.

OHARA, 1983: Mayumi Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl, Betrachtung über C. D. Friedrichs theoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände,* tesis doctoral, Berlín, 1983.

OST, 1971: Hans Ost, "Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts", *Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft,* vol. 11, Düsseldorf, 1971.

PARTHEY, 1863: Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal,* Berlín, 1863.

PLATTE, 1961: Erika Platte, *Caspar David Friedrich, Die Jahreszeiten,* Stuttgart, 1961.

PLATTE, 1975: *Caspar David Friedrich, Religiöse Landschaft,* Bielefeld, 1975.

PLOETZ, 1908: H. Ploetz, *Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich, zwei pommersche Künstler,* Stettin, 1908.

PRANGE, 1989: Regine Prange, *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs, Zum Verhältnis von Fläche und Raum,* manuscrito, 1989, págs. 1-31.

PRANGE, 1992: (reseña) "Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich and the subject of landscape, London 1990", *Kunstchronik,* marzo 1992, págs. 111-121.

PRAUSE, 1967: Marianne Prause, "'Spaziergang in der Abenddämmerung' ein neues Bild von Caspar David Friedrich", *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft,* vol. XXI, 1967, págs. 59-66.

PRAUSE, 1975: *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850,* Berlín, 1975.

PROMETHEUS, 1808: Anónimo (Dresdener Ausstellung, 1808), *Prometheus,* vol. I, 1808, núm. 1-3.

RAUTMANN, 1979: Peter Rautmann, *Caspar David Friedrich: Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung,* Frankfurt a.M., 1979.

RAUTMANN, 1991: *C. D. Friedrich, Das Eismeer, Durch Tod zum neuen Leben,* Frankfurt, 1991.

RAVE, 1951: Paul Ortwin Rave, "Zwei Winterlandschaften C. D. Friedrichs", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft,* vol. V, 1951, págs. 229-234.

REITHAVORÁ/SUMOWSKI, 1977: Eva Reithavorá/Werner Sumowski, "Beiträge zu Caspar David Friedrich, *Pantheon,* 1977, págs. 44-47.

REWALD, 1990: Sabine Rewald (ed.), *C. D. Friedrich, Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR,* Munich, 1990.

ROSEN, 1961: *Auktionskatalog Gerd Rosen,* Frankfurt am Main, 37. Auktion, 11-13 de octubre, 1961.

ROSENBLUM, 1975: Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, From Friedrich to Rothko,* Londres, 1975.

ROSENTHAL, 1986: Norman Rosenthal, "Kunstwollen im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Malerei und Plastik 1905-1985", Cat. exp. Staatsgalerie Stuttgart, 1986.

ROSENBLUM/ASVARISHCH, Robert Rosenblum/Boris I. Asvarishch, *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich, Paintings and Drawings from the U.S.S.R.,* The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990.

RYKWERT, 1972: Joseph Ryykwert, *On Adam's House in Paradise, The Idea of the Primitive Hut in Architectural History,* Nueva York, 1972.

RUNGE, 1840: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, hrsg. von dessen ältestem Bruder,* vol. I, Hamburgo, 1840.

RUNGE, 1841: ibid. vol. II, Hamburgo, 1841.

SACHS, et al. 1973: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten,* Leipzig, 1973.

SAUERLÄNDER, 1956: W. Sauerländer, "Die Jahreszeiten", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* núm. 3, vol. VIII, 1956, pág. 169.

SCHADE, 1983: Werner Schade, "Eine Sepiazeichnung C. D. Friedrichs, Neuerwerbung des Berliner Kupferstichkabinetts", *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte,* vol. 23, 1983, págs. 99-101.

SCHEIDIG, 1947: Walther Scheidig, "Caspar David Friedrichs 'Morgennebel im Gebirge'", *Zeitschrift für Kunst,* vol. I, 1947, núm. 4, págs. 7-17.

SCHILDENER, 1828: Carl Schildener, "Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunst- sonderlich Gemäldesammlungen in Neuvorpommern und Rügen", *Greifswalder akademische Zeitschrift,* vol. II, núm. 2, 1828, págs. 24, 25, 40-43.

SCHMIED, 1975: Werner Schmied, *C. D. Friedrich,* Colonia, 1975.

SCHMIDT, 1863: Th. Schmidt, "Geschichte des Handels und der Schiffahrt Stettins", *Baltische Studien,* 1863, págs. 99-100.

SCHMIDT, 1949: Georg Schmidt, "Zur Einführung", *Deutsche Romantiker, 100 Gemälde und Handzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle, Öffentliche Kunstsammlungen Basel,* Basel, 1949, pág. 11.

SCHMIDT, 1958: Werner Schmidt, "Das Selbstbildnis von Adolph Menzel im Skizzenbuch aus den Jahren 1876/77", *Staatlichen Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte,* vol. 2, 1958, págs. 97-119.

SCHMITT, 1931: Otto Schmitt, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich, von der Antike zum Christentum,* Untersuchungen als Festgabe für Victor Schultze, Stettin, 1931, págs. 169-190.

SCHMITT, 1944: "Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich", *Kunstbrief, núm. 25,* Berlín, 1944.

SCHNEIDER, 1974: Norbert Schneider, "Natur und Religiosität in der Deutschen Frühromantik - zu Caspar David Friedrichs 'Tetschener Altar'", *Kritische Berichte,* vol. I, núm. 4, 1974, págs. 60-88.

SCHÖLL, 1833: A. Schöll, "Ueber das Leben der Kunst in der Zeit", Aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832, *Museum* 1, 1833.

SCHRADE, 1967: Hubert Schrade, *Deutsche Maler der Romantik,* Colonia, 1967.

SCHRÖDER, 1977: Hans-Diether Schröder, "Caspar David Friedrichs Elternhaus", véase: Gärtner, 1977, págs. 197-204.

SCHWARZ, 1874: Walter Schwarz (ed.), *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua,* Breslau, 1874.

SCHWEDELER-MEYER, 1904/05: "Ausstellung von Werken deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts in Berlin", *Die Kunst für alle,* vol. XX, 1904/05.

SEDLMAYR, 1948: Hans Sedlmayr, *Der Verlust der Mitte,* Salzburgo, 1948.

SUBIRATS, 1979: Eduardo Subirats, *Figuras de la conciencia desdichada,* Madrid, 1979.

SULZER, 1771: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* Leipzig, 1771.

SULZER, 1990: "Zur Frage der Repliken bei C. D. Friedrich", véase: Cat. exp. Dortmund, 1990, págs. 42-53.

SUMOWSKI, 1966: Werner Sumowski, "Gotische Dome bei Caspar David Friedrich, Klassizismus und Romantik in Deutschland", Cat. exp. *Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer,* Nuremberg, 1966, págs. 39-42.

SUMOWSKI, 1970: *Caspar David Friedrich-Studien,* Wiesbaden, 1970.

UHDE, 1874: Hermann Uhde (ed.), *Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler,* Berlín, 1874.

VOSSISCHE ZEITUNG, 1812, 1814: Anónimo, "Die diesjährige Kunstausstellung in den Sälen der königlichen Akademie der Künste, *Königlich privilegierte Berlinsche Zeitung,* 131. Stück, 30.10.1812; 1814, 137. Stück, núm. 59 und 60.

WALTHER, 1983: A. Walther *Caspar David Friedrich,* Berlín, 1983.

WEGENER, 1859: W. Wegener, "Der Landschaftsmaler Friedrich, Eine biographische Skizze", *Unterhaltungen am häuslichen Herd,* serie nueva 4, 1859, págs. 71-77.

WILHELM-KÄSTNER, 1940: Kurt Wilhelm-Kästner, Ludwig Rohling und Karl Fried- rich Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat,* Berlín, 1940.

WOLFRADT, 1924: W. Wolfradt, *C. D. Friedrich und die Landschaft der Romantik,* Berlín, 1924.

WOLFRADT, 1926: "Caspar David Friedrich 'Frau am Meer'", *Das Kunstblatt,* vol. X, 1926, pág. 25.

ZEITLER, 1966: Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt, 1966.

ZIMMERMANN, 1991: Jörg Zimmermann, *"Bilder des Erhabenen - Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs* 'Mönch am Meer'", *Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard,* Weinheim, 1991.

ZUCHOWSKI, 1990: Tadeusz Zuchowski, *Die Bilder mit dem sogenannten Chasseur von Caspar David Friedrich,* manuscrito, Travemünde, 1990.

CATÁLOGO

Santiago Saavedra, *dirección*
J. Víctor Díaz, Gabriele Schulze, *producción*

DISEÑO
Jordi Blassi

TRADUCCIÓN
Genoveva Dieterich

FOTOMECÁNICA Y FOTOCOMPOSICIÓN
Pérez-Díaz, S.L.

IMPRESIÓN
Julio Soto, S. A.
Avda. de la Constitución, 202. Torrejón de Ardoz.

ENCUADERNACIÓN
Ramos, S.A. Madrid.

NIPO: 304-92-008-0
ISBN: 84-87317-18-9 Rustica
84-87317-19-7 Tela
Dep. Legal: M-29344-1992

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

FOTOATELIER ANDERS: 28, 29, 34, 62, 63, 64, 65, 81, 82, 87.

MICHAEL Bodycomb: 91.

DILNA: 66.

REINHARD HENTZE: 72.

JACQUES LATHION: 46, 48, 51.

ROSA MAT: 22.

FOTOSTUDIO OTTO (Wien): 24, 25, 74.

HANS PETERSEN: 5.

RHEINISCHES BILDARCHIV: 58.

ANDRÉ ROUS: 6, 7, 8, 11, 32.

REINHARD SACZEWSKI: 9, 23, 30.

VERLAG PHOTO TECHNIK INTERNATIONAL GmbH: I.

ELKE WALFORD: 1, 2, 3, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 31, 33, 36, 41, 55, 56, 60, 68, 71, 73, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 93, 98, III.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz: fotos restantes.